

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

وأثرها في فنون الحداثة

الدكتور
أحمد عباس علي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ

إِلَىٰ عِلَالِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ۝﴾

الحمد لله

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي

وأثرها في فنون الحداثة

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكميبي

وأثرها في فنون الحداثة

الدكتور

أحمد عباس علي

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية



دار الرضوان للنشر والنزيع

الملكية الأردنية الهاشمية

رقم الإبداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2739)

700.1

علي، أحمد عباس
المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي وأثرها في فنون
الحداثة/أحمد عباس علي - عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع 2012.
(ص)

ر.أ: 2012/7/2739

الواصفات: /القانون

♦ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف
عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

حقوق الطبع محفوظة للناسخ

Copyright ©
All rights reserved

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

الفرع الأول: العراق - الحلة - شارع أبو القاسم - مجمع الزهور

الفرع الثاني: الحلة - شارع أبو القاسم، مقابل مسجد ابن نما

تقال: 009647803087758 / 009647801233129

e-mail: alssadiq@yahoo.com



دار الرضوان للنشر والتوزيع

الملكية الأردنية الهاشمية - عمان - العبدلي

هاتف: +962 6 465 36 79 / 5/1

فاكس: +962 6 465 36 41

e-mail: info@redwanpublisher.com

www.redwanpublisher.com

ISBN: 978-9957-76-139-4

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ تِلْكَ الدَّارُ الْآخِرَةُ نَجْعُهَا لِلَّذِينَ لَا يُرِيدُونَ عُلُوًّا فِي الْأَرْضِ وَلَا فُسَادًا وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

القصص (83)

الإهداء

إلى روح والدتي...

رمزاً للتضحية والعطاء وعنواناً للعاطفة النبيلة والدر
الطاهر والحرف الأول، أقتأتُ على خُطاكِ أنفاساً تحمل عبقاً
من خارطة الجنة، رحمها الله وأدخلها فسيح جنّاته...

إلى أخي بدر أبو علي... عنواناً للأخوة...

إلى زوجتي... إسناداً وصبراً جميلاً...

إلى أختي ناهدة أم زيد... رمزاً للأخت الطيبة...

إلى أختي أم حسين... محبةً وعرفاناً...

إلى براعم حديقتي... علي، زينب، حسين.

إلى كل من دعا لي دعوة خير...

أهدي رسالتي

أحمد

شكر وتقدير

الحمد لله الأول قبل الإنشاء والأحياء، والآخر بعد فناء الأشياء، العليم الذي لا ينسى من ذكره ولا ينقص من شكره، ولا يخيب من دعاءه، ولا يقطع رجاء من رجاءه، يا من قصرت الألسن عن بلوغ ثنائه كما يليق بجلاله، وعجزت العقول عن إدراك كُنْه جماله، والمحسرت الأبصار دون النظر إلى سُبْحان وجهه. والصلاة والسلام على سيد المرسلين وأشرف الخلق أجمعين محمد (ص)، وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين.

أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل المشرف على الرسالة: د. حامد عباس خفيف، الذي لولا رعاية الله سبحانه وتعالى وتوجيهاته العلمية السديدة، لما تحقّق بناء الرسالة بهذا الشكل، فله مني كل الامتنان والتقدير.

أود أن أعبّر عن بالغ شكري إلى كل من الأساتذة الأفاضل الذين كان لهم دور كبير في تقديم المشورة العلمية والفنية (كل حسب اختصاصه)، وهم: أ. د. حسن عودة مزعل (رئيس جامعة كربلاء)، أ. د. علي شناوة وادي، أ. د. فاخر محمد حسن، أ. د. مكّي عمران، أ. د. عبد الهادي محمد علي، أ. د. عارف وحيد إبراهيم، أ. د. عاصم عبد الأمير، أ. م. د. كاظم نوّير.

كذلك أتقدم بالشكر والعرفان إلى أ. م. د علي مهدي ماجد، أ. م. د. عباس نوري خضير، أ. م. د. كاظم مرشد ذرب، لما قدموه من إرشادات ونصائح علمية أفادتني كثيراً.

كما وأشكر الأساتذة الأفاضل، وهم: د. فاضل فرهود مكّي، د. صالح مهدي حميد، د. جواد كاظم الجنابي، د. بدر ناصر حسين، د. عبد العظيم كامل، لما أبدوه من مساعدة كبيرة أفادت البحث كثيراً.

ويتقدم الباحث بالشكر والتقدير والامتنان إلى الست ناهدة جليل شمس الله (إدارة رئاسة جامعة بابل)، وأشكر د. أسعد محمد علي النجار، لمساهمته الجادة في تحقيق السلامة اللغوية للبحث، كذلك الشكر الخاص للدكتورة صفاء لطفي.

وأسجل شكري وتقديري للأخوة الأعزاء وهم: الأخ حسين نجم فارس، عمار عباس ثامر، الأستاذ علي حسين جبار المعموري، التدريسي حافظ كاظم جواد، لما أبدوه من مساعدة مستمرة أفادت البحث كثيراً.

كما أتقدم بالشكر والتقدير والاحترام للمهندس هادي البيرماني (مكتبة الصادق (ع))، وعبد الأمير البيرماني (مكتبة الغسق)، في رفد الباحث بالكثير من المصادر المهمة.

كل الشكر والتقدير والوفاء للأخوة الأعزاء الأستاذ ضياء عبد الأمير محمد الحسيني، والأستاذ ولاء عبد الأمير محمد الحسيني، والأستاذ علاء عبود محمد اللبان، لمعاونتهم في تقديم ما يُفيد الباحث من المصادر.

ولموظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل، كل الشكر والتقدير لما أبدوه من مساعدة مستمرة، وأخص بالذكر الأخت أفراس كاظم قاسم، وكذلك أشكر موظفي وموظفات المكتبة المركزية في جامعة بابل، وأخص بالذكر الأخ محمد هادي جاسم الخفاجي.

وأخيراً أشكر الذين كان لهم الدور الكبير في مساعدتي ومساندتي، فلهم كل الحب والتقدير، وأسأل الله سبحانه وتعالى أن يظلمهم بظله، وأن يوفقهم لما فيه كل خير ونجاح.

ومن الله نستمد العون والتوفيق.

الباحث

المقدمة

تناول البحث الحالي (المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكميبي وأثرها في فنون الحدائنة)، فدرس موضوع الأسلوب والتقنية في الرسم التكميبي، وأثرها بطبيعة العمل الفني الحديث. وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تضمّن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة على السؤال الآتي:

هل كان هناك تأثير بين الاتجاه التكميبي (أسلوباً وتقنياً) واتجاهات فنون الحدائنة اللاحقة؟

كما تضمن الفصل الأول هدف البحث في تعرّف ما يأتي:

تعرّف المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكميبي وأثرها في فنون الحدائنة.

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول، فقد اقتصر على دراسة موضوع الأسلوب والتقنية في الرسم التكميبي، وعلاقته بطبيعة العمل الفني، وكذلك تأثيرها على مدارس الرسم الحديث، وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة للاتجاهات الحديثة في الرسم، وهي المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية، وللفترة (1906-1950)، وبعتماد المنهج التحليلي ضمن رؤية معرفية وجمالية يبعدها النظري والإجرائي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على مبحثين، تناول الأول المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكميبي، وتناول المبحث الثاني أثر أساليب وتقنيات التكميبي على الرسم الحديث. خاتماً الإطار النظري بمناقشة واستلال المؤشرات منه للإفادة منها عند تحليل العينات.

وأحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعيته وأداة البحث والأسلوب المستخدم في التحليل والوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة في البحث، ومن ثم تحليل العينات التي بلغت (12) عينة.

أما الفصل الرابع، فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته، فضلاً عن التوصيات والمقترحات. ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث:

1. معرفياً، شرعت التكميية إلى إهمال المعطيات الحسية والركون إلى الصور الذهنية التي فرضت أنماط أسلوبية وتقنية غير معهودة سابقاً، ألقت بظلالها على الاتجاهات اللاحقة لفنون الحداثة.

2. سعت التكميية إلى إدخال خامات كالخشب والورق... فرضت معالجة تقنية خاصة للسطح التصويري، اعتمدتها الاتجاهات اللاحقة للفن الحديث.

3. عمدت التكميية على تحرير الرسم من مستوياته العرضية الزائلة، ومحاولة التماهي مع ما هو جوهري في محاولة لتجعل الأشياء تزداد اقتراباً مع المتعالي.

4. لقد وجد التكمييون أن جمال اللوحة الفنية، هو منظومة من العلاقات الشكلية التي تقتضي بتهشيم المدرك الحسي أو المتصور (الخيالي) لخلق نسق من العلاقات الهندسية المنسجمة، أو الوصول إلى كلية الشكل وجوهره العقلي عبر تجريده من العلاقات الحسية.

5. عملت التكميية على تحطيم الصلابة الإيقونية للشيء وأقامت ما يشبه الصلة بين الحسي المحدد إلى الجوهري الجمالي اللامحدود، وهذه بلا شك، إحدى المعالجات الأسلوبية التكميية، والتي أثرت في الرسم الحديث.

أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها البحث، فهي:

1. تُعد التكميية الاتجاه الحدائى الأول الذى وجّه الاهتمام إلى معالجات جديدة ومتنوعة للسطح التصويرى، والى أتاح لى نمط أسلوبى وتقنى أعطى حرية للفنان فى التشكيل وفض العلاقة مع الأساليب والتقنيات التقليدية.

2. اعتماد التكميية العقلانية فى تشيد الأشكال، مما اشد الميل إلى الأشكال الهندسية، وجاء ذلك فى مقابل الأساليب التى اعتمدت التشيد التلقائى الفطرى العفوى للأشكال، وتأثير ذلك فى اتجاهات فنون الحدائة اللاحقة.

3. منحت التكميية ولأول مرة فى تاريخ الفن الحديث الأشياء والمواد المستهلكة سمة منسامة من خلال تحويلها إلى فن (فن الكولاج) بحيث أصبح العمل الفنى أكثر استقلالاً عن العالم المرنى.

قائمة المحتويات

المقدمة 11

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه 25

هدف البحث 26

حدود البحث 26

تحديد المصطلحات 27

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكميبي 35

أولاً: مدخل لمفهوم الأسلوب 36

ثانياً: السمات الأسلوبية 37

ثالثاً: الأسلوب الفني وعلاقته بالذات 39

رابعاً: أنواع الأساليب 46

التكميبيية بين الأسلوب والتقنية 49

المبحث الثاني: أثر أساليب وتقنيات التكميبيية على الرسم الحديث 81

مدخل في فن الحداثة 82

المستقبلية 88

التجريدية 97

الدادائية 112

السريالية 120

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري 132

135.....	الدراسات السابقة
137.....	مناقشة الدراسات السابقة

الفصل الثالث: إجراءات البحث وتحليل العينة

141.....	أولاً: إجراءات البحث
141.....	- مجتمع البحث
141.....	- عينة البحث
142.....	- أداة البحث
142.....	الدراسة الاستطلاعية
143.....	صدق الأداة
144.....	ثبات الأداة
145.....	تطبيق الأداة
145.....	- الأسلوب المستخدم في التحليل
146.....	- الوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة في البحث
148.....	ثانياً: تحليل العينة

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

193.....	النتائج ومناقشتها
200.....	الاستنتاجات
204.....	التوصيات
205.....	المقترحات
209.....	الملاحق
217.....	المصادر والمراجع

قائمة الأشكال

ت	اسم العمل	اسم الفنان	المادة أو الحامة	تاريخ الإنتاج	العائدية
1	انطباع شروق الشمس	كلود مونه	زيت على كانفاس	1872	متحف مارماتان، باريس
2	جبل سانت فيكتور	سيزان	زيت على كانفاس	1898	متحف الأرميتاج
3	آنسات أفنيون	بيكاسو	زيت على كانفاس	1906	متحف الفن الحديث، نيويورك
4	مستحاثات	سيزان	زيت على كانفاس	1885	المتحف الوطني، بازل
5	قرية الإيستاك	براك	زيت على كانفاس	1906	متحف اللوفر، باريس
6	العارية الكبيرة	براك	تخطيط على ورق	1908	مجموعة خاصة
7	العاريات الثلاثة	براك	تخطيط على ورق	1909	مجموعة خاصة
8	حياة ساكنة مع كرسي خيزران	بيكاسو	زيت ومواد مختلفة	1912	مجموعة الفنان
9	حياة جامدة مع إناء الفواكه وقدر	بيكاسو	ورق لاصق وفحم على ورق	1913	متحف فيلادلفيا للفنون
10	أقداح الشاي	غريس	زيت، فحم،	1914	كونست ساملونك، دوسلدورف
11	الموسيقيين الثلاثة	بيكاسو	زيت على كانفاس	1921	متحف الفن الحديث، نيويورك
12	القراءة	فرناند ليجيه	زيت على كانفاس	1921	المتحف الوطني للفن الحديث، باريس

ت	اسم العمل	اسم الفنان	المادة أو الحامة	تاريخ الإنتاج	العائدية
13	تكریم بلیریو	دیلونى	زیت على كانفاس	1914	المتحف الوطنى، بازل
14	جزيرة الجات الكبير	سورا	زیت على كانفاس	1884	معهد الفن، شيكاغو
15	شجار	بوتشيونى	زیت على كانفاس	1910	مجموعة الفنان
16	كلب في مقودة	كارا	زیت على كانفاس	1912	متحف الأرميتاج
17	تكوين رقم 8	كاندنسكى	زیت على كانفاس	1923	متحف سولومون ر. كوكنهايم، نيويورك
18	تكوين	موندريان	زیت على كانفاس	1925	مجموعة ماكس بيل، زيورخ
19	مربع أسود داخل مربع أبيض	ماليفيتش	زیت على كانفاس	1913	المتحف الروسى، لينينغراد
20	ذكرى عزيزتى أدنى	بيكاييا	زیت على كانفاس		المتحف الوطنى، بازل
21	أشكال	ارنست	زیت على كانفاس	1947	متحف الأرميتاج
22	شخص یرمى حجر على طير	ميرو	زیت على كانفاس	1926	مجموعة خاصة
23	طائر	ماسون	زیت على كانفاس	1950	متحف الفن الحديث، نيويورك

قائمة الملاحق

رقم الملحق	عنوان الملحق	رقم الصفحة
1	جدول عينات البحث	209
2	بناء أداة التحليل بصيغتها الأولية	211
3	أداة تحليل المحتوى	212

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

يُعد الفن شكلاً من أشكال النشاط الاجتماعي، وهو عامل أساسي في هذا النشاط، الذي يكون مُجمل ثقافة الإنسان، بوصفه كائناً اجتماعياً يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها، تلبية لحاجاته المتنامية. ويرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع مادياً وفكرياً.

إن العمل الفني لا يعني أن ننظر إلى اللوحة على أنها مجرد مرآة ينعكس فيها عالم خارجي لا يتغير، أو أن ننظر إليها على أنها مجرد شاشة تعكس عالماً داخلياً. فهي، في نظرنا، نموذج شكلي يوضح تلك العلاقات القائمة بين هذين العالمين، بين الإنسان والعالم الخارجي، إذ يستطيع الإنسان أن يصل بواسطة الفن إلى فهم بيئته ووجوده الإنساني، فالجهد الإبداعي للفنان وإنتاجه يمتلك شكلاً ويبحث تجربة إنسانية، هو محاولة من أجل تشكيل المادة الأولية لتصبح بمثابة الجواهر الحقيقي للعمل الإبداعي، إذ إن المادة في حد ذاتها تنطوي على قيمة جمالية.

لذلك فإن الفنان يحترم المادة ويتعاطف معها، لأنه يدرك أن كل مادة لها إمكانية خاصة بها في التعبير، وهذه المواد يتم معالجتها وتوظيفها لخدمة التعبير من دون أن يعني ذلك أنها تفقد طابعها وأسلوبها المميز (16 ص 117). فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها، وما وظيفة الإبداع سوى إظهار العمل الفني من خلال تجلي المظاهر الحسية في ذات الوسيط، وتبعاً لرؤية المبدع الخاصة، وكما أن

لكل فن مواده، كذلك لكل عمل في مادته، فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر، فللمادة الأولية التي يتصف بها العمل الإبداعي شكله الخارجي خاصة، يعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة، فلو استخدم مادة غير التي يتعين على المبدع استخدامها لوجد أن العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً (12 ص 183). إن المادة لا تكتفي بإصدار رد فعل مباشر على الشكل، بل إنها هي التي غالباً ما توحى إلى المبدع وتقدم له الفكرة (12 ص 186)، إذ تتمتع المواد التي يستخدمها المبدع بميول شكلية خاصة.

إن الأشكال المميزة للأعمال الفنية قد حققت قفزات واسعة كانت كافية لتمكنها من تجاوز الحسية التشبيهية، على يد (سيزان) الذي كان يعمل بدأب على امتصاص صدمة التحولات التجريبية الضخمة التي هزت العقل الغربي في حقول المعرفة والفن، والتي كانت تنجھ نحو الحدائث بأقصى ما يمكن من تعجيل، علاوة على التحولات العلمية والتقنية، مما انعكس بشدة على نمط التفكير التصويري، ومن ثم معالجات الاشتغال عليه، مهيتاً الأجواء لابتكار معالجات جديدة، اعتماداً على لغة أقرب ما تكون إلى الهندسة منها إلى المنطق التماثلي، وهو ما كان سائداً في التيارات السابقة.

ويتضح للباحث أن التكميلية تعد الاتجاه الحدائث الأول الذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين، والذي اعتمد على معالجات أسلوبية جديدة ومتنوعة للسطح التصويري. فالتكميلية أتاحت للفنان حرية في التشكيل من خلال اعتمادها العقلانية في تشييد الأشكال، مما اشد الميل إلى الأشكال الهندسية. وتقنياً فإن للتكميلية الريادة في انفتاح نخيلة الفنان على المواد والخامات الداخلة في صناعة اللوحة، ومنحت الأشياء والمواد المستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها إلى فن (فن الكولاج)، بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً

عن العالم المرمي، فالوسائط الحسية المستهلكة لم تعد ممثلة تصويراً في اللوحة، بل اشتركت في التكوين كخامات عايشة الحسي والعقلي في العملية الإبداعية.

إن التجريب مع المواد الأولية امتلك أهمية عظيمة في التيار التكعيبي، إذ كان الأساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير من خلال تصاهر خامات، كالخشب والورق... الخ مع الزيت، ومعالجتها ككل متكأف ضمن وحدة جمالية، والإمتاع بتنوع السطح من خلال تمويه الحفافة بمخافة أخرى، كتمويه الخشب بمادة الزيت أو الورق بالزيت من أجل خلق تناغم الوحدة الصورية أسلوباً وتقنيأ.

فمن خلال عملية توظيف تلك المواد والخفامات ومعالجتها أسلوبياً وتقنيأ، تم إنتاج أعمال فنية لم تفقد فيه تلك المواد والخفامات المستخدمة وظيفتها الأساسية، بل تحويلها إلى فن حديث، وفرض العلاقة مع الأساليب التقليدية.

من هنا يستوقف الباحث سؤال يعد مشكلة البحث الحالي:

هل كان هناك تأثير بين الاتجاه التكعيبي (أسلوباً وتقنيأ) واتجاهات فنون الحدائة اللاحقة؟

من خلال مجريات البحث، سيقوم الباحث بالإجابة عن هذا السؤال، وبها تنجلى أهمية البحث، وكذلك في أهمية المعالجات الأسلوبية والتقنية التي اعتمدها الفنان التكعيبي، الذي وجّه الاهتمام إلى معالجات جديدة ومتنوعة للسطح التصويري، والتي أتاحت لنمط أسلوبي وتقني جديد، من خلال استخدامه المواد والخفامات المستهلكة في العملية الإبداعية، مما يتيح للباحث المجال للتعرف على المعالجات الأسلوبية والتقنية في بناءة اللوحة التكعبية، وأثرها على فنون الحدائة، لذا تبرز الحاجة إلى البحث من خلال الآتي:

يعد الرسم التكعيبي الاتجاه الحدائلي الأول الذي وجّه الاهتمام إلى

معالجات أسلوبية وتقنية جديدة ومتنوعة للسطح التصويري، وملاحظة إن كان هناك أثر للتكعيبية في فنون الحدائث، مما يستوجب بحثه وكشفه أسلوبياً وتقنياً، ورقد أقسام الفنون التشكيلية يمثل هذه الدراسة وتوسيع آفاقها في هذا الميدان.

يسهم هذا البحث من خلال فهم تقنيات الرسم التكعبي، بتصعيد آليات التلقي الجمالي فهماً وذائقية لدى طلبة الدراسات الفنية والجمالية.

يرقد البحث المؤسسات الفنية والمكتبية، خدمة للمهتمين في مجال الدراسات النقدية والفنية، فضلاً عن علاقة ذلك بالمهتمين بالأجناس الأدبية والثقافية المجاورة.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي وأثرها في فنون الحدائث.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

1. الحدود الموضوعية: دراسة المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي وأثرها في فنون الحدائث، وهي (المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية).
2. الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا.
3. الحدود الزمانية: 190-1950.

تحديد المصطلحات

1. الأسلوبية (Stylistics)

لغويًا:

وردت كلمة الأسلوب في مختار الصحاح عن (الرازي) أن (الأسلوب هو الفن) (74 ص 308). كما تأتي في لسان العرب عن (ابن منظور) (يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه) (70 ص 473). وورد تعريفه عند (ابن خلدون) في المقدمة (عبارة عن المنوال الذي تنسجم فيه التراكيب أو القوالب الذي تفرغ فيه) (71 ص 570). وجاء تعريفه في المعجم العربي الأساسي عن (العايد أحمد) وآخرون (أسلوب ج أساليب 1. طريقة، مذهب أسلوبي في معالجة هذه المشكلة يختلف عن أساليبكم 2. طريقة الكاتب في كتابته لكل أديب أسلوبه الخاص في الكتابة) (75 ص 633). كما وردت الأسلوبية في المعجم العربي الإسلامي (علم دراسة الأساليب الكتابية) (75 ص 633). ووردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عن (علوش سعيد) (الأسلوبية درس، موضوعه دراسة الأساليب، وميزات التعبير اللغوية) (77 ص 114). وجاء الأسلوب في معجم مصطلحات المنطق من (الحسيني جعفر) (بأن الأسلوب، الطريق، أو الفن، أو الوجه، أو المذهب، وجمعه أساليب) (73 ص 29).

اصطلاحًا:

- لقد اشتقت كلمة الأسلوبية في الأصل من كلمة أسلوب، وهو ما يتسم به

الشخص في التعبير عن أفكاره وتصوير خياله وتخيل ألفاظه وتكوين جملة، ولكل أسلوبه يكون خاصاً، ويطلق في علم الجمال على ما يتميز به الفنان أو عصر معين من طراز خاص (73 ص 29).

- ويعرف (مونان) الأسلوبية بأنها (تحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية) (102 ص 167).

- أما (كراهام هاف) فيرى (بأن الأسلوبية هي المؤثرات والتقنيات المعبرة في اللغة كلها، لغة كل الناس، ويعتمد هذا المفهوم تماماً على التمييز بين الخصائص المنطقية والعاطفية للغة) (65 ص 39).

- في حين يعرف (عبد السلام المسدي) الأسلوبية بأنها (بحث يمكن للمتلقي من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي بما حققته تلك الخصائص من غايات جمالية) (55 ص 24).

- وعرف (ريفايتير) الأسلوبية (بأنها تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنة قوية من الخبر... وعلى هذا الأساس أخذت الأسلوبية على عاتقها البحث الأدبي) (24 ص 66).

- ولكن (سعيد علوش) يرى (الأسلوبية بأنها بناء عقلي يتوفر على غاية) (77 ص 144).

- أما (جاكسون) فيقول (الأسلوبية بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً) (56 ص 49).

- ويرى (صلاح فضل) (الأسلوبية بأنها علم بمعنى الخصائص التشكيلية التي

تنقل المتلقي من مجرد شكل مرئي إلى أداة تأثير فني، وتعرف منهجياً بأنها بحث يمكن للمتلقي إدراك خصائص الأسلوب الفني نقدياً مع الوعي بما حققته تلك الخصائص من وظائفية... وتبرز الأسلوبية في هذا المجال لتعنى بدراسة الخصائص التشكيلية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة التأثير الجمالي (91 ص 48).

في ضوء ما تقدم من تعريفات للأسلوبية، يعرف الباحث المصطلح تعريفاً إجرائياً بما يتلاءم مع طبيعة بحثه، على ما يأتي: الأسلوبية: هي بحث لدراسة الأسلوب الفني من خلال الكشف عن أهم الصفات الأسلوبية المميزة على سطح أو بنية التكوين التشكيلي.

2. التقنية (Technique)

- ورد لفظ التقنية في حديث الرسول محمد (ص)، فقد أثر عن الرسول (ص) أنه قال (رحم الله امرءاً إذا عمل عملاً صالحاً أتقنه) (70 ص 126).
- والتقنية عند اليونان، كما وردت في (التطور في الفنون) لـ(مونرو توماس) (لفظة مشتقة من اللفظة الإغريقية الدالة على الفن، وهي تشمل القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن. وتتضمن ما في المنتج من مخترعات ونواحي جمالية ونفعية، وكذلك القدرة على الاختراع إن وجدت، في أعمال الفكر لإيجاد ملامح وظيفية أو زخرفية جديدة، وتتضمن البراعة الفنية الأساسية لكل وسيط، والقدرة على استخدامها، وتشمل أدوات الفن، أجهزته المبتكرة، وتتضمن القدرات الفعلية المستخدمة في اختراعها واستعمالها، وتتضمن انتخاب وتنظيم جميع سمات المعنى والشكل والأسلوب، وما توحى به من الانفعال والاتجاه) (58 ص 954).

- وقد عرفت التقنية في معجم المصطلحات العلمية والفنية، عن (يوسف خياط) (على أنها علم الفنون والمهن، يقابلها التقنية) (79 ص 97).
- أما (بوده جكسمير) فيرى أن التقنية (حرفة الفنان التي تكمن في المعالجة البارة والتصحيح المتألف للمواد الثلاثة المكونة للتصوير، وهي الصبغات، الحامل، والرابط الذي يربط الصبغات بالحامل) (108 ص 1008).
- كما تأتي كلمة التقنية في قاموس المورد لـ (منير البعلبكي) (أ. أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان. ب. البراعة الفنية. ج. الطرائق التقنية وبخاصة في البحث العلمي. د. طريقة لإنجاز غرض منشود) (72 ص 954).
- كما يعرف (دوشاتر، ب. ل.) التقنية (هي مجموعة من المعارف والخبر الإنسانية المتراكمة والمتاحة والأدوات والوسائل المادية والتنظيمية والإدارية التي يستخدمها الإنسان في أداء عمل أو وظيفة معينة في مجال حياته اليومية لإشباع حاجاته المادية والروحية، سواء على مستوى ذاته أم على مجموعة المجتمع) (79 ص 97).
- وفي قاموس (ليفنج وبستر) عرفت التقنية (بأنها الدراسة أو العلم لفن ما، أو للفنون بصورة عامة، خصوصاً الفنون الصناعية، والطبيعية، والتكنولوجية) (108 ص 1008). وجاءت في القاموس نفسه (بأنها طريقة أو تكون سابق، مثل تقنية الشاعر، المهارة، الحرفة، وهي ملائمة في الفن، والتقني، والحاذاق، البارع، فن تقني، البراعة في الفن الحرفي أو التطبيقي) (108 ص 1008).

وبالإضافة عما تقدم، يعرف الباحث التقنية إجرائياً بما يتفق مع موضوع بحثه، وعلى الآتي:

التقنية: هي معارف وخبرات إنشائية متراكمة لفن أو مهنة معينة يستخدمها الإنسان في أداء عمل أو وظيفة فنية.

3. الحداثة (Modernism)

لغويًا:

ارتبطت كلمة الحداثة بالجديد. جاء في (مختار الصحاح): (الحدوث كون الشيء بعد لم يكن... واستحدثت خبراً وجد خبراً جديداً..) (74 ص 125). وجاء في (لسان العرب): (الحدوث نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثاً وحدائثاً، وأحدثه هو، فهو مُحَدَّثٌ وحديث، استحدثه.. وأحدثه الله فحدث. ومحدثات الأمور، ما ابتدعه أهل الأهواء. وفي الحديث 'إياكم ومحدثات الأمور' جمع محدثة، وهي ما لم يكن معلوماً في كتاب ولا سنة ولا إجماع) (70 ص 131).

وارتبطت تسمية الحداثة في الفكر الحديث والمعاصر بكلمة (الطليعية) المستعار من فكرة إرسال فصيل عسكري لاستطلاع الأرض والتمهيد للهجوم. من هنا جاء معنى الهجوم على ما تواضع من فن وأدب في القرن التاسع عشر (76 ص 55)، والاعتقاد بأن الأفكار الحديثة تتعارض في مضامينها مع الأفكار القديمة (106 ص 31)، وإن هذا التعارض يقوم أصلاً على رفض الواقعية أو تحقيق أي نوع من التماثل بين عمل الفنان وما يصوره، وعليه لا تقاس جودة العمل الفني بمحاكاته أم تمثيله للطبيعة أو الواقع، بل يتفرد العمل وعالمه الخاص المؤسس على رؤية الفنان الذاتية (76 ص 55).

في هذا التوجه، عرفت الحداثة على أنها (حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس لبشرية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة) (17 ص 26). ويعرفها (أدونيس) بكونها (رؤية جديدة، وهي جوهرياً رؤياً تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد) (86 ص 12). ضمن هذا المسعى في تعزيز الروح اختراقية معرفياً وجمالياً في تقصيصها الشمولي والمطلق. ويعرف (بودلير) الحداثة على أنها تقف بالضد من العابر والهابط والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدى (86 ص 12).

يستدل مما تقدم، أن الحداثة هي تحوُّلاً أصيل في الفن لا يتفاعل معرفياً وجمالياً مع مُعطيات الحس والحقائق المظهرية، بل تعشقت معرفتها بالظن والتخمين لتحقيق أهدافها في التعبير عن الحقائق الباطنية. وتتساق كلمة الحديث على الرغم من أنها تشير إلى مدة زمنية محددة مع الحداثة في التعبير عن مقتضيات التغيير في الفن.

وفي ضوء ما تقدم من تعريفات للحداثة، يعرف الباحث المصطلح تعريفاً إجرائياً بما يتلاءم مع طبيعة البحث الحالي:

الحداثة: نزعة إنسانية تطورية في الفن التشكيلي الحديث، انهارت خلالها الثقافات الفنية التقليدية واستحداث أساليب وتقنيات تصويرية جديدة غير خاضعة للحسية المُتَشَبِّهة.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات

السابقة

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً: الإطار النظري

- المبحث الأول: المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي
 - المبحث الثاني: أثر أساليب وتقنيات التكعيبية في الرسم الحديث
 - المؤشرات التي انتهت إليها الإطار النظري
- ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

المبحث الأول

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي

- مدخل لمفهوم الأسلوب
- السمات الأسلوبية
- الأسلوب الفني وعلاقته بالذات
- أنواع الأساليب
- التكعيبية بين الأسلوب والتقنية

أولاً: مدخل لمفهوم الأسلوب

إن كلمة الأسلوب واسعة في معناها العام، الأمر الذي يجعل وضع تعريف خاص يحددها بمحدود واضحة المعالم أمراً صعباً، لذا تعددت تعريفات الأسلوب ومفاهيمه.

وأكثر ما نجد سهولة إتباعه في الحضارات البدائية، إذ لها ركائز وقواعد في التقاليد التطبيقية الثقافية والأشكال الفنية، ولها مساس بالأنظمة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. والأسلوب ورد بشكل ظاهر في فنون الآشوريين وروما القديمة والفراعنة، وكل عصر يتميز بأسلوب الشعب الذي يعايشه (ص 430 ص 651). إذ ورد عن كلمة الأسلوب كثير من المعاني، فهي تعني عند العرب (الصف والاصطفاف) (41 ص 27). كذلك قال عنه العرب - رقيقة في المعنى، إذ قالوا (اسلب) عنوا أنه جعل أسلوبه مزوقاً أو أنه زوق كلامه، التزويق من الشكل (*) (41 ص 306).

والأسلوب عند الغرب مفهوم قديم يرقى عند اللغويين الفرنسيين بحسب قواميسهم التاريخية إلى بدايات القرن الخامس عشر الميلادي، وهي تعني الإزميل المعدني الذي كان القدماء يستعملونه للرسم على ألواح مشمعة (88 ص 60). وكذلك يرتبط الأسلوب في أوروبا ببدايات التفكير الأدبي أكثر ارتباطاً بالبلادة منه بفن الشعر، ولا يبدو ثمة سبب ظاهر بذلك، مما جعل الأسلوب جزءاً من

(*) الشكل: يعرفه (هربرت ريد) بأنه الهيئة التي يتخذها العمل الفني، ولا فرق بين البناء المعماري أو القصيدة أو اللوحة أو التمثال، فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً (25 ص 243).

صنعة الإقناع، وبذلك يجري نقاشه عموماً تحت موضوع الخطابة. فالبلاغة القديمة تميز بين الخطابة الاحتمالية والخطابة السياسية والقضائية، وأن لكل منها مناسبة الخاصة ومبتكراته الملائمة. وإذا أرادت أن تنتج هذا التأثير الخاص، فهذه هي الوسائل التي تحدّثه يمكن أن تعني اللفظة المناسبة وصياغة الجمل والصور البلاغية للغرض المطلوب. أي أنه إرشادي، تقديم التوجيهات لتأليف المناسب والمؤثر (65 ص 19).

ثانياً: السمات الأسلوبية

نعتبر عن الأسلوب بأنه الصيغة أو الهيئة لإنتاج فن معين في زمان معين، ومن ضمنه أسلوب الفنان. ونجد أسلوب العصور القديمة تظهر لدينا أكثر من العصر الذي نعيشه. وذلك لأنها أخذت مركزها وتبلورت بشكل سمات واضحة تميّزه، كما هو ظاهر في الفنون الإسلامية والمسيحية، وحتى بين الشعوب الإسلامية تتميز كل منها بأسلوبية تراثية وحضارية (43 ص 651).

وثمة سمات أسلوب معين تعد غمطية تكون أكثر تعبيراً عن روح الأسلوب، وأكثر لزوماً لتقرير ما إذا كان العمل الفني ينتمي إلى ذلك الأسلوب. وليست كل سمات العمل الفني أسلوبية، بل يقتصر ذلك على تلك السمات التي تميّز هذا العمل الفني بوصفه نموذجاً لأحد الأساليب، أي تلك التي يشترك فيها مع أعمال أخرى من الأسلوب نفسه، والتي لا تظهر في غير المدركة أكثر السمات بروزاً، غير أنها لا تكون أسلوبية، وذلك لأن أغلب السمات الأسلوبية لهذا العمل الفني هي التي تظهر في نماذج أخرى من الأسلوب نفسه (57 ص 97).

وقد يظهر الأسلوب بشكل نزعات معينة كالنزعة إلى استخدام درجات مختلفة من اللون البني، فاللون البني الذي بقي يمثل للهولنديين المصير ومعنى الحياة، فموته يعني موت كامل للحضارة الإنسانية، لذا فهم (رامبرانت) هذا اللون على هذا الأساس، وهي سمة أسلوبية يتسم بها الفنان (رامبرانت)، وأن نظارة الألوان وتدرجاتها وبريقها هي سمة أسلوبية يتصف بها الفنان (مونييه) والانطباعيون (57 ص 192).

إن السمات الأسلوبية صفة تلازم الفنان بوصفها تأخذ دوراً في البحث عن التميز داخل العمل الفني، وقد تعطي السمة الأسلوبية قيمة جمالية، يلجأ إلى استخدامها الفنان في توظيف الأبعاد البنائية لمديات عديدة، مع دلالات فكرية ترتبط حقيقة بجهز ذي طابع مطلق للمفاهيم الرؤيوية التي ينشدها الفنان، على أن تحديد أسلوب من الأساليب لا يشمل فقط سمات الشكل المحسوس والمعنى المدرك، بل يشمل أيضاً سمات المواد المستخدمة (التقنية) وطرق الادعاء (57 ص 110).

إن بعض السمات الموجودة في عمل فني، هي ليست سمات أسلوبية، بينما نجد أن أبرز السمات وأهمها في العمل الفني هي التي نصفها أنها غير اعتيادية، إذ أن طريقة استخدامها غير مألوفة لتنوع الأسلوب الفني، ونجد أن هناك سمة فريدة في بعض الأعمال المهمة، لا نجدها في أعمال كثيرة (57 ص 107)، فنجد التسطیح هو سمة أسلوبية يتميز بها الفن الإسلامي، وما تتميز به الزخرفة العربية الإسلامية من سمات متفردة.

ثالثاً: الأسلوب الفني وعلاقته بالشخصية^(*) والذات^(**)

يسعى الفنان من خلال اللغة الفنية إلى تخطي ذاته واحتواء العالم المحيط به، كي 'يوحد بينه وبين الآخرين'. كذلك فإن السعي من أجل التوصل إلى أفضل أشكال التعبير هو كما يقول (هورست ريذكر) 'عمل اجتماعي اتصالي' بمحد ذاته. أي الشكل الفني المعبر عن الفردي والشخصي، بمعنى أن الأسلوب هو

(*) الشخصية:

- (1) بوجه عام: الفرد المتفوق أو الذي له سلطان.
 - (2) فلسفياً: وحدة الذات بما فيها من وجدان وفكرة وإرادة وحرية واختيار.
- والشخصي: قد يستعمل في المدح بمعنى الأصالة والابتكار، وفي الذم بمعنى الإثارة والأنانية.
- والشخصانية: نظرية قال بها (رينفويه)، ومؤداها أن الشخصية في قمة المقولات، وهي التي تعقل العالم بوصفها قيمة مطلقة.

(**) الذات:

- (1) ميتافيزيقياً: هي حقيقة الوجود ومقوماته وتقابل العرض، وعند الكلام عن الله عز وجل، يقال: الذات الإلهية.
 - (2) في نظرية المعرفة: الذات ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوجد الصور الذهنية، وتقابل العالم الخارجي، ويطلق اللفظ الأجنبي على ما يساوي الماهية، وهي الخصائص الذاتية لموضوع معين، تقابل الوجود.
- والذاتي: ما ينتسب إلى الذات عما يتصل بها وينحصر لها، فيقال تفكير ذاتي، أو إدراك ذاتي، ويقابل الموضوعي.
- والذاتية: نزعة ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات وتقديم الذاتي على الموضوعي، وميتافيزيقياً تطلق على رد كل وجود إلى الذات (78 ص 87).

الشخص بحسب تعبير (بوفون)^(*) هو "اتصالي اجتماعي"، يجعل من فردية الفنان اجتماعية، وذلك بعد أن يكون قد تعرف على تجارب الآخرين وأصبح بمقدوره أن يحوّل هذه التجربة إلى ذكرى، ويحول الذكرى إلى تعبير، ويحول المادة إلى شكل، فيشير للفن (1 ص7). وانطلاقاً من هذه المفاهيم، ظهرت تحولات فنية كبرى في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة، فإذا كان العمل الفني يعبر عن مسالك عامة ومفاهيم نظرية لمجتمع ما، فإنه من الضروري أن يتحدد هذا العمل عندما يتحول المجتمع تحولاً جذرياً وتنقلب معه المقاييس كلها، وبفضل ما تحقّق في مجال العلم (والتقنية) أدّت إلى تحولات مهمة في البنى والعلاقات الاجتماعية، تكون على الصعيد الفني مفردات تشكيلية جديدة، ثم ثقافة ومفاهيم جديدة، لكنها لم تتعرض لمسألة (الأسلوب) الشكل، وتركزت اهتماماتها حول الموضوع (المضمون) وترتب الأنواع الفنية. فإن تجديد الموضوع، أي الانتقال من الموضوعات الميثولوجية، إلى مواضيع جديدة، سيؤدي إلى تبدل في الرؤية والتقنية والأسلوب. هذا التحرر إزاء الأسلوب كان له أهمية بحيث مكّن الفنان من تخطّي المقاييس الكلاسيكية الجامدة، منطلقاً من الظواهر الحسية، بل من المعاناة الحية لواقع جديد (1 ص10).

إن هذه التجربة الجديدة قادت الفنان إلى الاستنباط والتعبير عن قوى غير مرئية. كما يقول (بول كلي) 'جعل اللامرئي مرئياً'، منطلقاً لتقصيات جديدة

(*) بوفون: هو الكونت دي بوفون، أديب وعالم طبيعي يُعد من أشهر كتّاب فرنسا وعلماءها، ويعد مقاله الشهير (حديث عن الأسلوب) من أهم ما مكتب في تاريخ الأسلوب، وقد ألّفى (بوفون) هذا الحديث في يوم السبت 25 آب 1753 بعد أن انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية.

ابتعدت عن المفاهيم الكلاسيكية بقدر ما اقتربت من الفنون الشرقية ذات الطابع التجريدي (1 ص 10)، بمعنى أن الفنان اتبع في تمثيل الواقع أسلوباً جديداً يهدف إلى استنباط أشكال جديدة، مما أكسب اللوحة قيمة ذاتية كأسلوب وطريقة معالجة.

وبذلك يؤكد (كروتشه) بأن الأسلوب الفني هو مرادف للشكل والتعبير، باعتبار أن الشكل قوة مركزية مقيدة، تعطي للعمل الفني دلالة حقيقية، في الحصول على واقع للأسلوب الفني، يرتقي إلى مستوى الترابط بين العوامل التي تعد العمل الفني محصلة لها، وبين إرادة الفنان الخالصة، على اعتبار أن الفنان هو سبيلها الفعال، وليس لأن العمل الفني له شكل يتحكم في بنائه (99 ص 42). لذا يرى الباحث أن الفنان يستطيع خلق أشكال جديدة، والإتيان بأصول فنية مغايرة وخارجة عما هو متعارف ومألوف، وهنا يلعب الخيال دوراً بارزاً في استدراج المكونات البصرية.

إن النسب الخطية يمكن على سبيل المثال، أن تشير إلى الزوايا والحركات التي يمكن أن تكون حادة أو متعرجة في مقابل الحركات البسيطة والأفقية، وعمليات الدمج بين بعض قيم النغمات - الأبيض والأسود - وبعض التناسقات في اللون تحمل معها في الوقت نفسه أشكالاً متميزة بارزة من التعبير، كل ذلك يعد مهماً في التعبير عن أفكار الفنان الذاتية (44 ص 106).

ويرى (ابن خلدون) أن الأسلوب قالب ذهني تصب فيه تراكيب الأشكال لتعبر عن الفكرة، وتراكيب الأشكال هي مادة الأسلوب، غير أن الأسلوب أبعد من هذا كله، إنه طريقة صياغة الشكل وعملية هندسة هذه القوالب التي يصب فيها الشكل... وطريقة صياغة تراكيب الأشكال التي هي جوهر الأسلوب. لذا عنده الأسلوب صورة ذهنية يخرجها الخيال على شكل قالب، وبهذا يؤكد (ابن

خلدون) الصلة الوثيقة بين التفكير والتعبير اللذين لا يمكن فصلهما (2 ص5)، وإذا كان الأسلوب صورة ذهنية يخرجها الخيال، تحتم أن ينعكس فيها تفكير صاحبه وخياله، أو بالأحرى شخصيته.

إن كل المفردات البنائية للشكل في العمل الفني، بما تحمله من تعبير حقيقي يؤدي تكاملاً لواقع الفنان، فإننا سندرك حينئذ أن الأسلوب هو الميزة النوعية للأثر الفني. وهنا يؤكد الفنان (بول كلي) على (أهمية البعد الرابع للعمل الفني، وهو الأسلوب الذي يجب أن تتميز به شخصية عن غيرها من الشخصيات) (44 ص107).

ويرى (ليومبستز)^(*)، ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الفنان وميوله ونزعاته والتراكيب النفسية التي جعلت أدواته التشكيلية تتشكل بطريقته، فروح الفنان النواة المركزية، هي التي يدور حولها نظام الأثر الفني كله، وهي النظام الذي يتحكم في عناصر اللوحة (87 ص83). أما مفهوم الأسلوب عند (غوته)^(**) هو (تسجيل مرثي للعملية الجارية في النفس بين الروح^(***)

(*) ليومبستز: نمساوي، ولد عام 1887، وتوفي 1960، من علماء الألسنية ونقاد الأدب، من رواد الأسلوبية الذاتية، من مؤلفاته دراسات في الأسلوب.

(**) غوته: من مشاهير الكتاب الألمان، ولد في مدينة فرانكفورت، من مؤلفاته الشهيرة (فاوست) (فيرتر).

(***) الروح:

(1) بوجه عام: مبدأ الحياة.

(2) فلسفياً: الحقيقة المفكرة والذات التي تصور الأشياء في مقابل الموضوع المتصور، ويقابل المادة والجسد.

(3) وتسمى الروح. الذهن، وهو قدرة معدة لاكتساب العلم.

والمادة^(****)، وهو يجبرنا عن عمق قدرة الروح على إعادة تشكيل المادة من أجل تطمين حاجتها في الانفتاح والتعبير عن أعمق طبقات الشخصية (59 ص 48). إن الأسلوب هنا ينحصر في قدرة الروح على تفجير الطاقات الكامنة للمادة، والتي لا تكتفي بإصدار رد فعل مباشر على الشكل، بل إنها غالباً ما توحى للفنان وتقدم له الفكرة، وهي توجه الخيال.

تبقى شخصية الفنان، هي المحور الأساسي، والنواة التي تشكل حولها سمات تتألف وتتزوج فيما بينها لإبراز وحدة أسلوب الفنان والتي تعتمد تعميق الدلالة من أجل التعبير عن المنهجية والطريقة التي تتم من خلالها تهيئة الدلالات التشكيلية التي يستطيع الفنان الاعتماد عليها لدعم طروحاته الجمالية.

إن صيغ الأفكار^(*)، إذ قدر لها أن تسهم إسهاماً حقيقياً في جعل الأسلوب الفني يمتلك خصائص ومميزات تنطوي على حرية واسعة في تطبيق الأفكار من قبل الفنان.

إذ ورد في حديث (بوفون) عن الأسلوب قوله "ليس الأسلوب إلا نظام والحركة التي يصفها المرء لأفكاره" (11 ص 181)، ارتبط مفهوم الأسلوب بالأفكار ارتباطاً واضحاً، أخذ منحىً جديداً من ماهيته.

****) المادة:

(1) ما به يتكون الشيء كالرخام الذي يصنع منه التمثال، وتقابل الصورة، وهي الشكل الذي يحدد الشيء كشكل التمثال.

(2) هنالك تقابل بين المادة والصورة في المحسوسات، كمادة الجسم وصورته، وفي المعقولات كمادة الاستدلال والصورة.

(*) أفكار: صور مادية ترسلها الأشياء إلى الحواس فتنتطب بها وترتب عليها الإدراك طبقاً لنظرية ديمقريطس.

أما الأسلوب عند (فلوير)** فإنه يستدل بالرؤية والشعور أو التفكير، يقول "إن الأسلوب هو طريقة الفنان الخاصة في التفكير والشعور، والأسلوب الصادق، يجب أن يكون فريداً. ومعنى هذا أنه ليس مجرد طريقة يتعلمها من يشاء، لكنه يرتبط عند كل فنان بالإلهام الخاص الذي يدفعه إلى ممارسة العمل الإبداعي والذي يشكل اللغة البصرية، أي أن طريقة الفنان الخاصة في رؤية الأشياء هي الأسلوب" (42 ص 38). فالتفرد جزء حيوي للأسلوب يتفق مع إحساس الفنان، وهذا الإحساس ينسجم مع طبيعة الأشكال، والطريقة التي يتبعها العمل الفني في التعبير عن صاحبه، فلا بد للفنان أن يستعاض عن التولد التلقائي للصور الطبيعية بتنظيم منسق لمجموعة من الصور المرادة لتلك العملية الإرادية، لينشد أنقى الأشكال التي اختزلها الفنان في عمله الفني، بما يتفق مع طبيعته المتفردة (3 ص 89).

فالفنان هو نقطة البدء في كل شيء، لإبداع أسلوب متفرد. وفي هذا يقول (سيزان) إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة وطريقة الفنان في التعبير" (12 ص 56)، فـ(سيزان) ذا الميول الكلاسيكية قد هدف إلى خلق أسلوب ينحو في الجوهر صوب الاهتمام بطبيعة الأشكال وليس عن طريق الاعتماد على التحسس الذاتي الفردي، وهذا الأسلوب سمح لـ(سيزان) بهرمنة العالم الخارجي بأشكال هندسية (59 ص 30).

ويرى (نوبلر) أن "رسوم دالي وأعمال الفنانين الآخرين الذين اقتفوا هذا

(**) فلوير: روائي فرنسي عاش في القرن التاسع عشر، أشهر رواياته (مدام بوفاري) مصوراً المجتمع البرجوازي.

الأسلوب لها خصائصها الأسلوبية المميزة، فهم كما هو معتاد يقدمون للمشاهد منظراً غامضاً دقيق التفاصيل، إذ العالم الموحى به، تكتيكياً، على طرفي نقيض مع ما تمثله الأشكال والأحداث خارج تجربة الفنان الذاتية (64 ص 222).

فنان انتقائي^(*) كـ(بيكاسو) لا يتوانى عن الانغماس في أساليب مختلفة لا لشيء إلا ليدفع عنها الرتابة من حين لآخر، سعياً وراء مناخ مغاير لما هو مألوف. فيؤكد: على الاتفاق بين الأفكار التي أراد التعبير عنها، وبين الأساليب التي استخدمها لجعل هذه الأفكار مرئية. فيقول 'إنني لا استخدم عناصر مختلفة جوهرياً بالنسبة للأساليب المختلفة التي حاولتها، فالموضوعات المختلفة تتطلب أساليب مختلفة، وهذا لا يتطلب بالضرورة تطوراً أو تقدماً، ولكنه يتطلب أساساً ضرورة وجود الاتفاق بين الفكرة التي يريد المرء التعبير عنها وبين وسائل التعبير عن هذه الفكرة' (44 ص 112).

إن دراسات الأسلوب الحديثة قد شرعت للبحث عن التغيرات التي تطرأ في الممارسات البنائية للسطح التصويري، والتي تتحول إلى أثر في يشكل معطى هو مجمل صياغات الشكل ووسائل التعبير للمضمون، ولما كان الفن يمثل وحدة قوامها نشاط علمي وروحي، وفي هذه الوحدة يكون الأسلوب هو الجانب الأقرب إلى الممارسة (48 ص 51).

(*) الانتقائية في الفن: نزعة تسمح بالاختيار الحر والمزاوجة بين الأساليب غير أساليب الفن.

رابعاً: أنواع الأساليب

١. الأسلوب القصري:

يقترن هذا الأسلوب بفترة أو طراز أو مكان معين من التاريخ يسمى ويحدد بالإشارة بنوع خاص إلى فن تلك الفترة، كالأسلوب الكلاسيكي والرومانتيكي الذي يتمثل في مختلف الأشكال، وفي أزمنة وأماكن مختلفة، أو كطراز عصر النهضة، فهو مشروط ببنيات النص وبمبولوجية أو إيديولوجية الجيل، والطبقة الاجتماعية (24 ص 45).

إذن فأسلوب الفترة هو الوحدة المثالية لكل ما يتألف من حشد من العناصر الفنية المتباينة، والمعيار الأول الدال على وجود أسلوب من الأساليب يكمن في قيام اتفاق فيما يتعلق بعدد من السمات الفنية المهمة فيما بين نتاجات منطقة أو فترة ثقافية محددة. وينطبق شرط الاتفاق أيضاً على تلك الحالات التي نجد فيها عدداً من الميول التكاملية المتنافسة المتجاورة بعضها مع البعض الآخر. والمعيار الثاني يقوم على درجة معينة من الانتشار الواسع النطاق للسمات المشتركة (66 ص 219).

بينما تنصرف فكرة أكثر الأساليب في الفن إلى فترة معينة ومكان معين وشعب معين، إلا أن بعض الأساليب لا تنصرف إلى شيء من هذا، فمصطلحات مثل (كلاسيكي) و(رومانتيكي) و(ريفي) و(هزلي)، تطلق على أعمال فنية تنتمي إلى فترات وثقافات مختلفة، وقد يكون هذا صحيحاً حتى إذا ربطنا بينها وبين فترة معينة بوجه خاص (57 ص 102)، إذ نقرن الأسلوب الرومانتيكي خاصة بأوروبا في مستهل القرن التاسع عشر، ونقرن الكلاسيكي باليونان القديمة وروما القديمة، أما الأسلوب الذي لا يقترن على وجه التحديد

بأي فترة معينة فيمكن أن يسمى أسلوباً لا فترياً أو أسلوباً متعدد الفترات، ويمكن تسميته نمطاً أسلوبياً متكرراً (57 ص 102).

فإن كل أسلوب أو طراز فكري هو طريقة مميزة لمعالجة أو تنويع واحد أو أكثر من الأنماط التكوينية الثابتة... ويمكن أن تعالج هذه الأنماط بطراز روما الإمبراطورية أو بطراز قوطي أو بطراز الباروك، أو الروكوكو، بطراز أسرة سنج الملكية الصينية.

ويربط الأسلوب أيضاً بين مكان معين وشعب معين مفروض أنهما اتجاه، وفي بعض الأحيان يشير الاسم إلى المكان كما في قولنا (الطراز الفلورنسي) أو (الفينيسي)، والمعنى يتضمن الإشارة إلى الزمن الذي بلغ فيه هذا الطراز ذروته (75 ص 100). وفي حالات أخرى تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس القومية أو الشعب (الطراز الياباني، الطراز السكودي) نسبة إلى جماعة دينية أو ثقافية، (الطراز البوذي أو الإسلامي)، وهكذا يكون لدينا طرز تاريخية من النوع القومي والنوع الديني، ومن أنواع أخرى (57 ص 100).

ب. الأسلوب الفردي

إن ما يحمله أسلوب الفنان من سمات، يتأتى من فردانيته في تشكيل الصياغة الأسلوبية الملائمة لتجربته الفنية، إذ يكون لذات الفنان وشخصيته دور في إثراء وتمجيد مكان التجربة الجمالية، بحيث لا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من فكر باله وإنما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه وهو حد التمازج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذات المفرزة له (55 ص 66).

لذا نرى أن الأسلوب محكوم بماضي الذات، فضلاً عن طبيعة الموضوع

والوسط الاجتماعي والفني، ولكن هذين محتومان بدورهما بطبيعة العالم الذي تلتقي فيه الذات بموضوعها وذلك هو الانسجام بمعنييه: الضيق وهو إبداع أثر فني منسجم مع ذاته، والواسع وهو انسجام الأثر الفني والفنان مع المجتمع والعالم (38 ص 213).

فالأسلوب لا يوضع أمام الفنان، كما لا يسلم به الفنان هدفاً أو غاية يسعى إليها، ولكنه على الأرجح مدرك دينامي عقلي ذو مضمون متغير دوماً مما يجعلنا نقول إنه يتخذ معنىً جديداً مع كل عمل جديد (66 ص 220)، وأنه يمكن النظر إلى الأسلوب من زوايا مختلفة، فإذن يمكن القول أن لكل نوع فني أسلوباً ووجهاً وجدانياً وشعورياً مختلفاً، وأن ذاتية الفنان هي التي تتحكم في الأسلوب، ومن هنا فإن عصاوية (فان كوخ) وأسلوبه، لا تشابه أسلوب (مانيه) البرجوازي، وأسلوب المأساة، لا تشابه الأسلوب الرعوي، فاختلاف المضمونين له علاقة بذاتية الفنان وطبيعة الأشياء المعبرة عنها.

وتؤلف العناصر التشكيلية للفنون البصرية المفردات الأساسية التي يستخدمها الفنان لبناء أي من أعماله، لكن الطريقة التي تنظم بها هذه العناصر هي تميز العمل الفني لواحد من الآخر، فقد يجمع الرسام، في حالة ما، بين اللون والشكل والخط ليتيح صورة تشبيهية. وفي حالة أخرى، قد يجمع بين هذه العناصر نفسها بطريقة مختلفة كلياً، ليعبر عن استجابته الذاتية لتجربة ذاتية أو أسلوبية (64 ص 97).

لذلك فقد مالت الفنون لأن تمتاز عن بعضها أكثر فأكثر، وكذلك كان الأمر مع جوانب الأسلوب الفني نفسها، كالمحتوى الوصفي والأهمية الرمزية والتقنيات، وفي عملية التطور الاجتماعي، لذا فإن العنصر الذاتي في الأثر الفني يتبدى في أسلوب الفنان وصنعه أيضاً، وهذا ما يجعلنا نميز أسلوب فنان من

أسلوب فنان آخر، أسلوب مدرسة فنية من أسلوب مدرسة فنية أخرى، وأسلوب عصر من أسلوب عصر آخر (38 ص 149).

وهكذا فإن أسلوب الفنان الواحد هو إلى حد كبير نموذج أو أسلوب فرعي يتنظمه الأسلوب الفكري الأوسع الذي يعيش صاحبه في زمانه ويسهم في تاريخه، وهذا الأسلوب يختلف من بعض النواحي عن أساليب الفنانين الآخرين الذين يعيشون في ذلك الزمان وذلك المكان، وقد يختلف اختلافاً كبيراً بحيث يبدو شاذاً أو ثورة على الأسلوب السائد (57 ص 101)، فيقول (روزينبيرغ) في زماننا هذا نجد أن حركات الفن هي التي تتضمن استمرارية الأسلوب، وتحفز على تبادل الأفكار والإدراكات بين الفنانين الذين يمدونها بنقاط جديدة للانطلاق نحو الابتكارات الفردية (25 ص 150).

والأسلوب الفردي للفنان واحدة من الوظائف الكبيرة التي تتمتع بها الفعالية النقدية، في الكشف الاستبطان، والتحليل للتأججات الفنية وفق السياقات التي ترتقي لرؤية الشخصية الحقيقية، بحيث أن أهمية الصفات الشخصية في الأسلوب، في الحقيقة تعتمد على التعبير فيما إذا كان نابعاً عن إحساس فردي أصيل أم لا (93 ص 72)، وبما أن أسلوب الفنان الفردي يتمتع بمقدرة داخلية محضة بالمعرفة والتحليل، ويرتبط بمقومات الوعي اللازمة، فإن هذا الأسلوب يمكن أن يقلده أناس آخرون، وفي هذه الحالة تطول مدة بقائه (63 ص 122).

التكعيبية بين الأسلوب والتقنية

أحدثت التكعيبية^(*) ثورة جذرية في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية

(*) التكعيبية: حركة فنية فرنسية، دخلها عدد كبير من الفنانين، ويُعد بيكاسو (1881-1973) وبراك (1882-1963) هما رائدا هذه الحركة التي بدأت عام 1906، برسم بيكاسو

للواقع. في الوقت الذي شهد فيه العصر تنامي وسائل العلم والتكنولوجيا الذي تحقق في ميادين الرياضيات والهندسة والكيمياء البلورية، على يد مجموعة علماء منهم بواتكاريه وبرانسيه، وطروحات اينشتاين ونظريته النسبية (7 ص 176). إن ظهور آلة الكاميرا ذات النتائج المشابهة لنتائج الرسم الواقعي، مما أدى إلى ظهور رد فعل عنيف تجاه الأوضاع الكلاسيكية، والأثر المهم الذي أحدثته السينما وتحقيقها للواقعية البصرية، الأمر الذي لم تعد فيه ذائقة العصر تستسيغ الرسوم المتمثلة للواقع المرئي، حتى فقدت إغراءها الشعبي. فإن تأثر التكعيبيين بفنون الأطفال، ونتائج الفنانين البدائيين، والشعبيين، وبفن النحت الزنجي الأفريقي، حيث قدم الفن الأفريقي للغربيين بما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات مدلول إنساني، وبما يمتاز به من تبسيط واختزال للأشكال، رؤية جديدة وأسلوباً في التعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة (1 ص 94)، فإن لأسلوب (جورج براك) و(ديران) دوراً مباشراً ومؤثراً في نشوء التكعيبية، ولا يخفي تأثير فلسفة (كانت) حول الشكل، ومدى تأثيرها على واقع الرسم التكعيبى من خلال استقلالية الأشكال انطلاقاً من مقولة (كانت) "الجمال

للوحة (آنسات أفنيون)، وتعد أول تجربة في تاريخ الفن تهدف إلى تحقيق الشكل الخالص في الفن، ويعود أصل التسمية بالنسبة للتكعيبية إلى الناقد فورسيل، الذي أطلق تعليقاته على أعمال براك عام 1908، فقال (السيد برك اختزل كل شيء، المواقع والأشخاص والبيوت، وجعلها تحطيطات هندسية، فمكعبات). وقد مرت التكعيبية بثلاث مراحل، التمهيدية (1906-1909)، والمرحلة التحليلية (1909-1912)، والمرحلة التركيبية (1912-1925). ومن الفنانين التكعيبين خوان غريس (1887-1927)، وفرناند ليجه (1881-1951) (5 ص 259).

الخالص في الشكل الخالص، ولذلك كان الشكل عند التكميين محمّل (بخصائص مشابهة لخصائص اللون، فيبرز أو يضعف، يتكاثر أو يضمحل، قرب شكل إهليلجي يتحوّل إلى دائري لمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا، وربّ شكل يبرز أكثر من سواه، يطبع اللوحة كلها بطابعها الخاص) (34 ص18).

إن التكمينية بحسب رأي (أبولينير)^(*) تريد لتعبير عن عظمة الأشكال الماورائية، وأن الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الأشكال بطريقة مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي (49 ص34). وهذا ما جعل تطبيقات التكمينية تلتقي مع (طروحات أفلاطون)^(**) وآراءه في الجمال (إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصويره الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمستطحات والحجوم المكونة منها، بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جداً نسبياً مثل باقي الأشكال، ولكنها جميلة جداً مطلقاً. وبذلك يربط (أفلاطون)

(*) غليوم أبولينير (1880-1918): شاعر فرنسي معروف، ارتبط اسمه بمعظم الاتجاهات الأدبية والفنية المجددة في العقد الأول من القرن العشرين والسنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى.

(**) طروحات أفلاطون: في محاورته مع فيليوس، يقول أفلاطون (إذا استخرجنا من الفنون المختلفة ما تنطوي عليه من حساب وقياس، فما الذي يبقى ؟ لا شيء على الإطلاق....، إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصويره الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمستطحات والحجوم المكونة منها، بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جداً نسبياً مثل باقي الأشكال، ولكنها جميلة جداً مطلقاً) (6 ص50-51).

الجمال بالمثال العقلي الذي يتجلى بالائتلاف الهندسي (6 ص 50) في تأكيد الحقائق الجوهرية عبر الأشكال الهندسية.

من هنا (كان الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقطة انطلاق، ثم يستخلص منه على حد قول (أفلاطون) الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة، مستخدماً في ذلك المخارط والمساطر والزوايا) والتي سبق لـ (سيزان) أن طبقها بفطرية على الأشكال الطبيعية، وكانت تجربته من الثمار التي قطفتها التكعيبية، وأوجدت مناخاً ملائماً لتعميق الرؤية الأسلوبية للتجريد الهندسي في معالجة الصورة (27 ص 72-73).

في أواخر القرن التاسع عشر حدث تطور في أسلوب الرسم قائم على رفض الإيهامية والمنظور النهضوي من خلال توحيد السطح والعمق بواسطة التقنية المعروفة باسم الانتقال، وهي تسير السطوح معاً، وألا تكون منفصلة في الفضاء على يد (سيزان)، إلا أن هدف (سيزان) يختلف عن الأهداف التكعيبية، فذكر (سيزان) "ما حاولت أن أنسخ الطبيعة، إنما أنا مثلتها" (28 ص 43). إن استخدام المنظور النهضوي في تكوين المشاهد إنما يؤدي إلى تحريفات تسفر عن إطالة بعض أجزائها، وإلى انكماش بعضها الآخر مما يُسفر بدوره عن تشويه الشكل العام للمشاهد (61 ص 89)، ويفسر المصور (الف. لوت) التكعيبية: "مذهب يعنى ببناء الأشكال على أسس هندسية، والذي تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية" (61 ص 89).

إن أثر أسلوب (سيزان) الذي أوصى بمعالجة الطبيعة انطلاقاً من الأسطوانة والكرة والمخروط، على التكعيبية في مرحلتها الأولى، بل على صعيد التطور الفني العام. فأكد (هربرت ريد) "أنه الفنان الذي نجله في أصل ما يمكن

أن نسميه بالحركة الفنية الحديثة، ولم يكن (فتتوري) ليتصور الفن الحديث بدون أسلوب (سيزان) (1 ص 95). وبفعل العمليات الإنتاجية التي هي عمليات بناء وتركيب بفعل تحليل، كون عمليات التحليل والتركيب هي عمليات تبدأ مع بداية التفكير بالعمل الفني، أو مع بداية تحقيق الصورة الفعلية في دائرة المخيلة الموظفة بفعل إرادة الفنان نحو الفن، فكانت بالنتيجة الحتمية مخيلة متخصصة باتجاه الفن وخصوصيته، لهذا كانت أفعال تحقيق البناء التصويري من استرجاع واستفادة للمفردات والخامات (مواد التقنية)، والعلاقات، والنظم، وعمليات خلق سياقات (نسق)، وبناء أنسجة فنية متخصصة، وكل ذلك يحمل خصوصية أسلوب المنتج (الفنان)، وتبني بالنتيجة الموضوعية خصوصية أسلوب المنتج (العمل الفني) (80 ص 102). وهذا ما يؤكد (سيزان) بأن الفن هو إدراك وتغيير، فالإدراك عنده يعني كل ما يبيح به إلى الوجود، أما التغيير عنده فيعني تكييف المادة الصبغ أو كثافة اللون (العجينة) إلى درجة معينة (29 ص 14). لذا قطع (سيزان) صلته بتقاليد عصر النهضة المتبعة في الرسم محاولاً إيجاد أسلوب خاص به، لذا فإنه قد نجح في ذلك، مما زاد في هذا النجاح أن الفنانين التكعبيين قد اتخذوا من آرائه وأسلوب رسوماته مصدراً مهماً يستوحون منه أفكارهم.

كان (سيزان) يعتمد أسلوبه عن رسم موتيف معين إلى تنظيم الموضوع وفقاً لفصول الإدراك الحسي المنفصلة التي كان يختبرها، فقد كانت البيوت والأشياء الصلدة الأخرى تصوّر على وفق المفهوم الذي توصل إليه الفنان عنها بعد سلسلة طويلة من عمليات الإدراك الحسي (49 ص 27). وقد أدى أسلوب (سيزان) الجديد إلى ظهور نتائج عدة مهمة في تاريخ التكعيبية، فقد حافظ على الموضوعات الحيادية الخاصة بالانطباعيين - طيعة - حياة جامدة - صور

شخصية - ولكنه تخلى عن التجربة الشبكية^(*) المباشرة، مفضلاً عليها فناً، وإن لم يكن واقعياً بشكل مباشر وحرفياً، تتخذ الأشياء في أسلوب (سيزان) شكلاً - محرفاً- وغير منظوري نتيجة لتعدد المدركات الحسية من نقاط نظر منفصلة، ثم تتراكم ويعبر عنها في شكل مركّب، تؤدي إلى التأكيد على خصائص الشكل بدلاً من التركيز على خصائص التركيب واللون (49 ص 63).

إن أسلوب (سيزان) الإيهامي من خلال الرسم بتقريب الأشياء الموجودة في الأفق وإبعاد الأشياء القريبة، أي أنه جرد كلاً من مقدمة الصورة ونهايتها من وضعيها الحقيقيين، واستبعد من سطح اللوحة، الإيجاء بالمكان الذي كان يقف فيه... وهكذا كان (سيزان) ينظم العلاقة الموضوعية، لا لأنه كان موضوعياً بالنسبة للطبيعة، وإنما بالنسبة إلى اللوحة، أو بعبارة أخرى بالنسبة إلى الفن (54 ص 74)، حيث أوجد من خلال استخدام تقنية- الانتقال- وحدة صورية بين الأشياء القريبة والبعيدة، لاسيما في مناظره الطبيعية.

اتبع (سيزان) أسلوباً في التكوين الإنشائي مخالفاً لما كان متبعاً في عصر النهضة، إذ كانت الأشكال تنظم تنظيماً متناغماً داخل مسرح الفضاء الإيهامي في نقطة المنظور، وبدلاً من ذلك ذهب إلى أبعد من القطيعة مع التقليد الذي مثلته الواقعية البصرية للانطباعيين (الشكل 1)، ليصل إلى واقعية العملية السيكلوجية للإدراك الحسي نفسه (49 ص 27).

(*) التجربة الشبكية: يمكن تسميتها بالواقعية التجريبية للإدراك الحسي الشبكي، نسبة إلى شبكة العين.



الشكل (1)

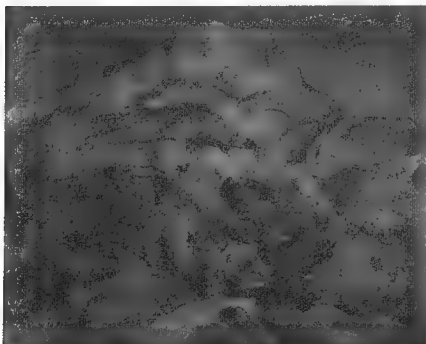
إن أسلوب (سيزان) لم يتقيد عند قيامه بالتلاعب بالإيهامي بالمسافة الحقيقية بينه وبين الأشياء، لذا درس الأشياء من أكثر من جهة واحدة، فقد قامت الرسوم التكعيبية على هذا الأسلوب بتداخل الحدس والزمن، واستبدال الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات تصويرية متعددة مفتوحة، جاعلين من الشيء المرسوم يمتلك ديمومته المتصلة لا المنفصلة، وهذا ما جعل الرسم التكعبي يشغل مع مفهوم المطلق بتزامنة العلاقة بين الزمان والمكان (82 ص 84).

لقد عدّ التكعيبون طريقة تصوير العالم من خلال النظر إليه من زاوية واحدة مشكلة رئيسة، كونها لا تظهر جوهر الأشياء، مما ساعد ذلك على تطوير نظرتهم الجديدة إلى العالم. لقد اتخذ التكعيبون من أسلوب (سيزان) محطة فكرية أولى لهم، وبدأوا بالطبيعة كموضوع لبحثهم، وفي محاولة لاستكشاف النظام

الكامن في تلك التصورات الطبيعية، ساعين ليكونوا أكثر استحواداً من أسلوب (سيزان) في إيجاد الحقيقة الجوهرية الكامنة (103 ص 233). لذلك فإن أسلوب (سيزان) ينشد شكله في الشيء ذاته، محاولاً إظهار البناء الكامن في المواضيع الطبيعية، ولقد تضمن هذا التأكيد على السطوح والكتل والحدود الخطوطية، التي منحت لوحاته نظاماً هندسياً، كما أنه لم يتصور كتلة في حدود خطوطية، هندسية، بل في ألوان متضادة، ففي سطوحه الملونة يفتح المشهد الجمالي للطبيعة إلى ما هو متصورٌ ذي بعد يتجاوز الشكل التكويني كان أسلوب (سيزان) في منحه هذا إنما أراد الانتقال من الحسي إلى المفهوم من الطبيعة، ومن المدرجات المرئية إلى الهندسية، ففي اختزاله للمدرك الحسي، شجرة، بيت، جبل، أحال هذه الحسيات إلى جوهرها الأصلي الهندسي. وهذه واحدة من أهم طروحات أسلوب (سيزان) ونقطة الخلاف الجوهرية من الانطباعيين للطبيعة (82 ص 75)، فقد سلك (سيزان) أسلوباً لا يُشابهه أسلوباً آخر ولا يُشبهه الطبيعة قطعاً.

ويرى (هربرت ريد) أن أسلوب (سيزان) 'يعود إلى المرحلة البطولية في الفن والأدب بفرنسا والتي يعتقد أنها عثرت على طريقة جديدة نحو الحقيقة الطبيعية نفسها، ولغرض تحويلها إلى فن ثابت' (29 ص 17)، ففي عمله (جبل سانت فيكتور) (الشكل 2)، ينفذ الفنان إلى ما هو خفي، محولاً المرئي إلى مجموعة من البناءات اللونية المفتحة على بعد جمالي غير محدد، فلونه يصبح تعبيراً لآعن أعماق الطبيعة، أصول العالم، فالصورة حية بأكملها مقتنصة بإيقاع كوني، إنها تبدو مهنة تتوهج من السداخل (13 ص 58)، فلقد قال (سيزان) 'التلوين هو أن يكون على الرسام تسجيل إحساساته باللون، أي أن كل ما عدنا ذلك، مثل قيم الفضاء والمنظور، يضحى بها، في سبيل نظام

إحساساته باللون، فحين يملك اللون ثراءه، يملك الشكل تمامه^٢ (28 ص71). كما يقول (سيزان) "إن الضوء لا وجود له بالنسبة للرّسام"، إلا أنه توجد حدود مضبوطة لحقل الحس المرئي، والعناصر فيه مبعثرة أو مشوشة. لذلك فإننا نقدم مركزاً نحاول عن طريقه ربط إحساسنا المرئي بهذه النقطة المختارة، وتكون النتيجة ما دعاها (سيزان) بالتجريد (29 ص16).



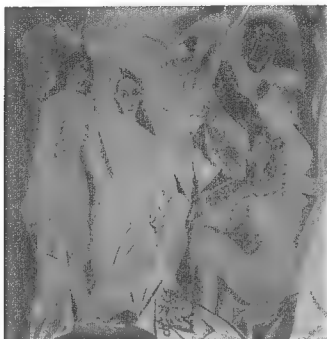
الشكل (2)

إن الأشكال طبيعية كانت أم جمادات، تتحول بفعل خلاق لدى (سيزان)، وذلك من خلال بث طاقة متسامية للأشكال، فتخليصها من حسيّتها الثقيلة يضع بدائل جمالية أوسع وأبعد مدى تتركز على أسس ذهنية رصينة وذات معمارية مثالية على الأرجح. إن بناءاته الهندسية تمتلك قابلية وجودها الزمني من خلال علاقاتها الهندسية الداخلية، كالانسجام والإيقاع والتوازن، فالعين والدماغ اللذان يساعد كل منهما الآخر كما يقول (سيزان) يحولان ثنائية سطح

الواقع إلى ثنائية جديدة تركز على التحليل الذهني المكشف^١ (109 ص 255)، الأمر الذي جعل من أسلوبه وتقنيته بدائي الفن الحديث.

فأسلوب وآراء (سيزان) الفنية أصبحت مركز إيماء للعديد من الرسامين، فبعد وفاته عرضت مجموعة من رسومه في صالون الخريف. وقد تركت هذه الرسوم أثراً واضحاً في أسلوب (بيكاسو 1881-1973)، ونتج عن ذلك الأثر لوحته (آنسات أفنيون) المرسومة عام 1906-1907 (الشكل 3 ص 161). وهذه اللوحة تحتوي على صورة خمس نساء ضخامات الجثة عاريات، تتميز بطريقة مثل اختزال الهيكل البشري إلى معينات ومثلثات هندسية، وكذلك التخلي عن الخواص التشريحية الاعتيادية. والابتعاد عن أسلوب الجسم التقليدي، هذا التحوير يؤثر بداية أسلوب جديد نحو إمكانات تعبيرية للجسم البشري، ولم تقم هذه النظرية الجديدة على إيماء الشكل وأساريه، بل على حرية إعادة تنظيم الصورة البشرية نحو إثارة الحالات الذهنية، فالعاريات الخمس تمثل أشكالاً رُسِمت بعنف، فالألوان خاصة الأوكرا، الأزرق، الأخضر، تتصادم كما تتصادم الخطوط. وقد عولجت الوجوه بطريقتين مختلفتين، فنرى سطوحاً بسيطة محدة برسم واضح يحدد العينين والأنف والفم. ونرى هناك خط محيط أكثر حدة مع الظلال داخل الوجه لإيماء حجم أنف مسطح ومدبب. فـ(بيكاسو) بلجونه لمثل هذه التبسيطات يبدو تأثيره بالفن الأفريقي أكثر وضوحاً على الوجوهين الشبهين بالقناع للشكلين المرسومين على الجانب الأيمن من اللوحة. أما النساء الثلاثة على يسار اللوحة متأثرة بلا شك بنحت إيريّا (62 ص 63)، ولكن الذي أظهره (جون غولدنك) أن الممارسة الحاسمة التي حدثت لـ(بيكاسو) عندما كان يعمل على رسم (الآنسات) الذي هو في الحقيقة، رسم متفكك من ناحية الأسلوب، ولم يعد كاملاً حتى من قبل (بيكاسو) نفسه. وأهم جانب في لوحة (الآنسات) هو معالجة الفضاء، لاسيما بالنظر إلى الدور

المسيطر الذي تلعبه المشكلات الفضائية في التطور اللاحق للحركة التكميلية (49 ص22).



الشكل (3)

مما لا شك فيه أن أنسات (بيكاسو) تدين في اللون والتكوين بالفضل إلى مستحزمات (سيزان) (الشكل 4)، وهنالك صدى في أوضاع معينة يصل حد الاقتباس تقريباً، غير أن (بيكاسو) في استخدام وسائله الأسلوبية يتجاوز أسلوب (سيزان) كثيراً. فيجمع الأشكال في لوحة الأنسات بتفوق في جراته الاعتبارية على تكوينات لوحة المستحزمات. كما أن (بيكاسو) يجمع وجهات نظر مضاعفة في شكل واحد بدرجة لم يحاولها (سيزان) قط رغم ماضيه القائم على الإخلاص الانطباعي للعالم المرئي (49 ص27). والملاحظ في هذه اللوحة انبثاق الرؤية التلقائية (ليكاسو) المعبر عنها بدرامية قصوى بالرأس الذي يجمع الوجه كاملاً، الأمامي والجانبى منه، مما زادها تجريداً.



الشكل (4)

لقد تم إضفاء المادية على الجرد واختزال المادي إلى الجوهر، إنه جعلنا نواجه صورة لم تكن مطابقة مع الصورة التي ألفنا رؤيتها. إن هذا النوع من الرسم، على عكس قوانين الإدراك البصري، ولكنه ليس على خلاف قوانين العقل، بمعنى أن الحقيقة لا تكمن في حواسنا فقط، بل في العقل، أي من تفاعل المؤثرات التي تنقلها الحواس إلى العقل تتكون الحقيقة. وقد أظهر بالنسبة لأهمية الحواس (هيلمهولتز) وقبله (بوسويه) "أن الحواس لا نخبرنا شيئاً سوى ما يثيرها" (23 ص 75-76). ويرى (كانت) "أن الحواس تمنحنا ببساطة مسألة المعرفة فقط، بينما على العكس منها يعطينا الفهم، العقل، شكلها (23 ص 76). ويمكننا أن نتفق مع (أفلاطون) على أن "الحواس تدرك حسيّاً فقط، ما هو عابر، والفهم

العقل، هو الذي يدوم²³ (ص 76). كانت هذه الفكرة واحدة من تلك التي أفلقت تطور التكمييين والتي وضعت بخطين، يتجه أحدهما نحو تجزئة الإدراك الحسي، وإعادة بناء الشكل بموجب قوانين الخيال، ويتجه الآخر نحو إدراك الحافز، وهو موضوع ينحو نحو الطبيعة، والتي يصعب فك أحدهما عن الآخر، ويتجزأ كل منهما حتى يعودا للحركة التكميية. فمثلاً إن إدراك السيزانين الحسي للواقعة يؤدي إلى التكميية التي هي تشويه لإدراك الحافز الذي ينتهي بتكوين مستقل، وهذا التطور دعوة إلى استقلال ذاتي كامل لواقع التشكيلية، والذي هو ليس فهماً للحافز، وإنما خلق له (ص 29 ص 63). إذن فالتكميية وبحسب تعبير (هربرت ريد)²⁴ نشأت بانصهار العنصر المدرك أو العقلاني، مع مبدأ (سيزان) في إدراك الدافع²⁵ (ص 29 ص 45)، لذا فإن (بيكاسو) يقول "تحل ما عندي لا قوله قلته بالأسلوب الذي شعرت أنه يجب أن يقال به"²⁶ (ص 29 ص 49)، ثم يضيف (بيكاسو)²⁷ "إن الرأس عبارة عن عينين وأنف وفم، وهي أشياء يمكنك أن توزعها بالطريقة التي تشاء، ومع ذلك يبقى الرأس رأساً"²⁸ (ص 49 ص 66)، فبعضهم فسّر التكميية بلغة الرياضيات والمثلثات ليعطي التكميية تفسيراً سهلاً (ص 29 ص 48). ويضيف (جان متزنغر 1883-1957) إننا نبحث عن الجوهر في شخصيتنا وليس في لغة الرياضيات، فهناك صور في الشيء الواحد بقدر العيون التي ننظر إليه، وله من الصور الجوهرية بقدر العقول التي تفهمه (ص 169-173).

في عام 1907 قام الشاعر (أبولينير) بتقديم الرسام (جورج براك George Braque 1882-1963) إلى صديقه (بيكاسو)، وقد كان (براك) واحداً من كبار الرسامين الوحشيين، كان يؤكد على الاختلاف بين الطبيعة والرسم، وأشار إلى ضرورة وجود من لا يحاكي الطبيعة، وإنما يكون مكافئاً شكلياً لتجربة الفنان

البصرية والعاطفية عن الطبيعة. ويؤكد بأن الناتج سيتمتع بنوع جديد من الجمال يختلف عن ذلك الذي تتمتع به الطبيعة، وسيكون أقرب إلى حقيقة الطبيعة من التجربة المباشرة للحواس. يكون (براك) أسلوباً جديداً عن الواقع توصّل إليه عن طريق الرسوم (السيزانية) التي أنجزها في قرية - الإيستاك - مشاهد طبيعية تفتت بالتكعيبة (الشكل 5) (49 ص 81).



الشكل (5)

لقد شاهد (براك) أثناء زيارته الأولى لـ (بيكاسو) لوحته الأنسات، وتأثر بها. فقد تمثل رد فعله في تخطيط يمثل ثلاث نساء، فالمرأة العارية المرسومة وسط اللوحة هي نسخة قريبة تماماً للمرأة المرسومة في الجزء الأيمن السفلي من لوحة (بيكاسو). أما المرأة العارية في الجهة اليسرى من التخطيط فإنها ذات الصلة

بلوحة (براك) العارية الكبيرة (الشكل 6). ويظهر التركيب العام محاولة (براك) إتباع أسلوب (بيكاسو) في دمج السطح مع العمق. ويؤكد (براك) عن هذا التخطيط أنه كان ضرورياً أن يرسم ثلاثة أشكال بشرية لتصوير كل الجوانب الجسدية للمرأة، مثلما يجب رسم البيت بتصميمه وواجهته وأجزائه (الشكل 7) (49 ص 82).



الشكل (7)



الشكل (6)

ولم تمض بضعة شهور حتى نفذ كل من (بيكاسو) و (براك) في قرية-الإيستاك- مشاهد طبيعية ذات أشكال تكعيبية، فتطابقت مجوئتهما، وغالباً ما أصبحت أعمالهما متقاربة إلى حد يتعذر على المشاهد أن يميز الفنان الذي صور هذا العمل. فذكر (براك) "يجب أن لا يكون الهدف معنياً بإعادة تكوين حقيقة حكاية، وإنما بتكوين حقيقة تصويرية" (30 ص 40).

هكذا أقصى (براك) مفهوم المحاكاة لصالح التمثيل الشكلاني، فضلاً عن تقصية المفهوم بالاعتماد على تصوّر عقلي واع، فذكر "الحواس تمشخ والعقل

يشكل، أعمل على جعل العقل كاملاً ليس ثمة يقين باستثناء ما يتصوره العقل' (49 ص 231)، وذلك بدا من أول مرحلة عندما رسم الأشجار الإيستاك الصلبة المختزلة بأشكال هندسية، فقال (لويس فوسيل) 'السيد (براك) يختصر كل شيء، الأماكن والأشكال البشرية والبيوت إلى رسوم هندسية وإلى مكعبات' (49 ص 78). كان (براك) باعتماده على التدرجات اللونية والخطوط الأنيقة اللينة، استطاع بأسلوبه أن يتدع ما يسمى بالشبكة الفضائية، كوسيلة جديدة لتحقيق العمق نفذ هذه الشبكة بزوايا وألوان بهيجة، فأبسط الموضوعات تحولت على يديه إلى قطع نادرة بفعل التلوين الخفي والاختزال ضمن نظام هندسي، فصحح بالفكر وقواعده الانفعال الحسي، ليهمل الصيغ الجمالية (14 ص 135). وهكذا نبذ (براك) محاكاة الطبيعة، وذلك لرغبته في تصوير المطلق. فقال 'أريد أن أعرض المطلق' (49 ص 81).

وهكذا ظل (براك) و(بيكاسو) حتى عام 1909 يرسمان المناظر الطبيعة والحياة الجامدة، مقترين من أسلوب (سيزان) الذي يركز على أسس ذهنية رصينة وذات معمارية مثالية في بناءاته الهندسية. ففي نهاية عام 1909، أصبحت لوحات (بيكاسو)، (براك) أكثر تجريدية، ويكثر من التقشف اللوني، إذ أصبح الشكل من الاختزال والتعشق مع فضاء اللوحة لدرجة يصعب فيها تمييز الشكل المرسوم، ثم الانتقال إليها حوالي 1909-1910، عرفت باسم (التحليلية Analytique) (109 ص 255).

اتبع (بيكاسو) و(براك) في هذه المرحلة أسلوباً جديداً يتضمن روح التقصي وتشريح الشكل، وبلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري، بتفكيك عناصر الموضوع بشكل تحليلي داخل تقاطع الشبكة الفضائية، ذات بنية تغطي مساحة اللوحة كلها. أي استعمال السطوح المتقاطعة في تحديد السمات العامة للأشياء المصورة قد تحول إلى شبكة فضائية مُقسمة (رقع) صغيرة مُفككة، حيث

تتداخل الرؤية الجبهية- المباشرة- والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام، إذ عولجت بطريقة كبيرة من الغموض، لكنها احتفظت بعناصرها الأساسية في إمكانية التعرف عليها من خلال الميزات البارزة في هذه الأشياء (1 ص98). ويؤكد (براك) 'يصعب عليّ إيضاح لونا، كل الأشياء عندي مرتبطة فيما بينها، وهي تخلق تقريباً حالة التقدم. لقد أحسست أن اللون يمكن أن يبدو كما لو أنه يشوش على الفضاء، ولذلك استغثت عنه، وكان واجباً إدخال اللون على الفضاء، وقمت بذلك بالطريقة التي وجدتها صحيحة، ونحت ضغط الحاجة إلى التوغل أبعد في كشف الفضاء، أردت استغلال مسألة وضع الأصابع. إن الولع الواضح للغاية بالمادة ذاتها دفعني للانتباه إلى الإمكانات الكامنة فيها. إن ما يصوره الفنان التكميبي ليس هو بالضبط ما يراه، بل يمكن التعرف إليه من خلال تحليل الأشكال الأساسية' (85 ص6).

وهكذا فإن هدف التكميبي هو التركيز في الواقع لا على الشيء نفسه، بل على الشكل المستقل لهذا الشيء. أي أنهم جعلوا من الشيء الحقيقي شيئاً فنياً في معالجة الأشياء وإعادة بنائها.

لذا لعب الخيال دوراً كبيراً في المرحلة التحليلية، إذ عولجت المساحة المصورة بأسلوب ما يزال إيهامياً، من خلال زهد ألوانها وتمايز أسطحها وتداخل أشكالها الأساسية الخطية وتضاداتها اللونية، فبدت اللوحة وكأنها لم تعد على صلة بالمشاهد، إذ تدفع المشاهد إلى أن يعيد تأليف اللوحة بشكل جمعي من خلال قراءته لعناصرها المفككة (1 ص98).

كان (بيكاسو) و(براك) اللذان وضعوا الأسس التكميبيّة، قد ساهما في تطورها وإدخال عناصر جديدة إليها، سرعان ما اغتنت التكميبيّة في مرحلتها

التحليلية بمفردات صورية جديدة، عن طريق استعمال الأحرف و (الإلصاق Le Collage) (*) مُمهدة بذلك للمرحلة (التركيبية) من خلال تقنية تصويرية جديدة. لقد توصل (بيكاسو) و (براك) في أسلوبهما إلى دمج الشيء الممثل - أي الموضوع - بفضاء اللوحة عن طريق استعمال سطوح صغيرة متواصلة. وفي سنة 1911، أدخل (براك) للمرة الأولى في مجموعة من لوحاته - طبيعة صامتة - أحرفاً وأرقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه، وواجهات المقاهي، هذه العناصر تتناقض، بوضوحها وبانتمائها إلى العالم المحسوس مع التفكير الموضوعي للوحة، كما تتناقض مع الصفة المجردة للأفكار العامة التي تمثلها، إلا أنها تدعم الطابع الجزئاً للوحة (1 ص 100).

يقول (براك) "للاقترب الأشد من الواقع، أدخلت في عام 1911 على لوحاتي الحروف التي كانت لا تخضع للصياغة بفضل كونها سطوحاً مستوية. إن الحروف هي خارج الفضاء. وعن طريق التضاد يمكن حضورها في اللوحة من بفرقة الأشياء ذات المكان في الفضاء عن تلك التي توجد خارجه. وسوية مع الأشكال البيضوية عثرت من جديد على أهمية الأفقي والعمودي. إن كل شكل له أهميته شرط أن لا تصبح رموزه مفككة" (85 ص 6). صوّر (براك) عام 1911 لوحة أسماها (البرتغالي)، الناظر إليها لا يميز سوى بعض الأجزاء التي يصعب كشفها، نجد إلى جانب الشخص المصور أحرفاً طباعية، وأرقاماً. وهذه لا تمثل أشياء حقيقية، إنما هي إشارات تذكر بها، تشير إلى الأشياء دون تصويرها. ولهذه الأحرف والأرقام قيمة زخرفية تلعب دوراً في التأليف، وهي تدخل في اللوحة عنصراً تقنياً جديداً بتصوير واقع (62 ص 67).

(*) تكوين بلاستيكي معمول من أجزاء مختلفة المواد، كالجرائد والفوتوغراف والرمال والقار.

إن استعمال هذه التقنية الجديدة من عناصر العالم الحسي، سيقود (بيكاسو) سنة 1912 في خطوة جديدة من تطور التكعيبية، إلى استنباط الإلصاق (Le Collage)، فأدخل إلى جانب الحرف المصور أحرف الطباعة، بما في ذلك الورق الذي طبع عليه، باستخدام قصاصات من جريدة، ومن ورق ملون، فيلصقها بمحالتها الخام على القماش أو على ورق مقوى، ويضيف بعض الخطوط بالقلم، توحى بأشياء، كمان، قارورة، رأس بشري، فيصبح إدخال الشيء في الفن بذاته، لا بصورته فحسب، إذ يتغير معنى هذا الورق إن لم تتغير طبيعته (62 ص 68). وهكذا ظهرت تقنية جديدة، تقنية الورق الملصق (Papier Colle) الذي أعطى اللوحة صفة جديدة، جعلتها على علاقة بالواقع الذي ابتعدت عنه. وقد لجأ (براك) بعد أن ساهم في اكتشاف هذه التقنية، إلى تقليد مظاهر بعض المواد- كالخشب، الرخام،...- بطريقة إيهامية، دون التخلي عن الشكل العام للوحة. والغاية من هذه الطريقة المرتبطة بتقنية الإلصاق، في تناقضها مع المحيط ذي الطابع التجريدي، إنما التأكيد على إمكانية تحويل الواقع إلى فن (1 ص 100). إن الجسم الغريب الذي أخضع في تقنية الإلصاق للتأليف أصبح جزءاً منه، لا يعني بالضرورة ما يمثله، كما في الحالة العادية، لكن يُشير إلى إمكانية تحويل مدلول هذه العناصر فيما لو عُرِزَتْ عن الواقع الذي تنتمي إليه إلى فن (1 ص 100).

لقد أصبحت الأشياء داخل رسومات هذين الفنانين في عام 1912 أسهل في التمييز، إذ بدأ (بيكاسو) و (براك) بإظهار الأشكال في أسلوبهما بوضوح. وفي ربيع عام 1912 بدأ (براك) بتقنية جديدة، هي محاكاة تحبب الخشب عن طريق الاستخدام التقليدي للفرشاة، من خلال استخدام المشط الذي يستعمله صباغ البيوت. وسرعان ما قلّد (بيكاسو) هذه التقنية، ولكنه طبقها على المؤثرات الأخرى، وبخاصة في تصوير الشعر (49 ص 48، كذا ص 220-222).

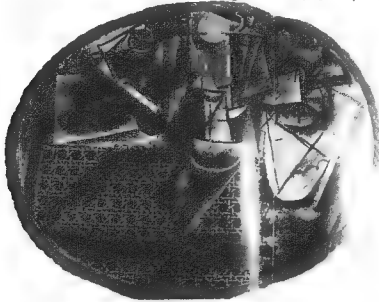
إن استخدام لغة الرمز بدلالات أشبه ما تكون بالاستعارات الشعرية لـ (مالارميه) و (رامبو) الرمزيين، أسسوا ما يُسمّى لدى السرياليين بالمصادفات أو التواردات اللامنتطقية في استخلاص معانٍ غير متوقعة من التضارب الشعاري بين أشياء عادية لتقصي عن واقعها العضوي لصالح واقع تخيلي، كاستعارة موضوعية (20 ص 13).

إن التقنية القائمة على الإلصاق وإدخال مواد غريبة للوحة كـ (الرمل وغيره) سيقود التكعيبية إلى معالجة تقنية جديدة مهد لها (بيكاسو) و (براك) منذ أواسط 1912. لقد سار عملهما في منحى جديد قاد إلى تقصّي التجريد، إذ لم يعد الموضوع ليقبصر على الصورة البصرية الإيهامية، ولا يرتبط بطواهر الأشياء بقدر ارتباطه بعالم الأفكار، التي اعتمدت في تمثيلها للحقيقة - الإشارة - لا - الخداع - ستقود بدورها إلى تطوّر (التكعيبية التركيبية Synthetic Cubism) في الشكل والسطح واللون (1 ص 101).

يقول (براك) "أردت في مسألة وضع الأصباغ أن أخلق نوعاً من المادة، وهذه تكتشف بالتدرج، وأحياناً تقود الأشياء المكتشفة إلى أخرى تالية، وبهذه التقنية أدخلت بعدها بقليل على لوحاتي الرمل والنشارة، وتحققت من درجة اعتماد اللون على المادة، فمثلاً إذا كانت هنالك قماشتان من نسيجين مختلفين، ونقعتا من نفس اللون، فإن لونيهما سيكونان مختلفين. إن الترابط بين اللون والمادة هو في التصوير أمر أكثر دقة" (85 ص 6). إن لإدخال مواد غريبة كالرمل وغيره للوحة أثر في تحويل التكعيبية إلى مسار جديد، لم يعد الموضوع مقتصرأ على الصورة البصرية الإيهامية، وبات لا يرتبط في ظاهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار.

في عام 1912 قام (بيكاسو) برسم لوحته (حياة ساكنة مع كرسي خيزران) (الشكل 8)، إذ ألصق على القماش اللوحة قطعة من القماش الزينبي لتوهم

بالنسيج المتخلخل في الكرسي، وأضاف إليها إطاراً من الحبل. هذا الاستخدام للورق ثم الأشياء الملصقة الكولاج أثر في إحداث ثورة تقنية في الرسم، فنبذ الإيهام تماماً، وقلل المسافة بين النحت والتصوير. ففي تقنية الكولاج استخدم كل من (بيكاسو) و(براك) أشياء حقيقية للدلالة على أشياء مشابهة. فذكر (أبولينير) "يمكن فهم الكرسي على أنه كرسي بغض النظر عن الواجهة التي ينظر فيها إليه إذا كان يمتلك المكونات الأساسية للكرسي" (46 ص 66). من جهة أخرى يتحرر الشكل الاعتيادي من مادته ليغرق في روحانية مطلقة في تمثيل الشيء في ذاته بقدرته على خلق إمتاع جمالي مركّز. ذكر (كاهنوايلر) "المقصود في إدخال قطع من ورق الجرائد، والمطبوعات، وقطع القماش المشمّع على الرسم أو اللوحة حصر استطاعات الريشة، وإحلال العناصر الجاهزة مكان المساحة المرسومة باليد، وكان المقصود أيضاً تحقيق عمل واقعي في وضع الشيء بذاته على اللوحة، مما يؤكد صلابته الهندسية في اللوحة، فيمكنها استيعاب، بل هضم، هذا الجسم الغريب (34 ص 81).



الشكل (8)

وقد كان من شأن هذه الفكرة الغريبة أنها حوّلت التكميية، وأصبحت هي الأساس لمعظم الفن التشكيلي في القرن العشرين. وبعدها أكد (براك) هذه الفكرة عام 1912 بالصاق شرائط من ورق الجدران في لوحته - حياة جامدة مع إنشاء الفواكه وقذح- وكانت هذه الشرائط التي تُشير إلى جرار وسطح منضدة خشبية (الشكل 9)، أول لوحة تكميية لاستخدام السورق المصمغ (Papier Colle) وهذا الابتكار وجد حلاً لمعظم المشكلات المتبقية في الرسم التكمي (49 ص 49).



الشكل (9)

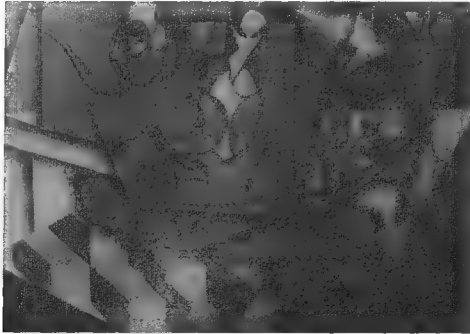
إن الأسلوب التركيبي أصبح بداية لفهوم فني جديد تمثل في تشعب اتجاهات فنية وتنوع التقنيات، وجاء ليعوّض عن جفاء التكميية التحليلية التي

تخلّت عن اللون، وزوال الموضوع، وغياب الحقيقة الحسية. فالتركيبية توجهه نحو تحرر اللون والحركة، واختيار المواضيع الأكثر طبيعية.

ففي المرحلة التركيبية يصبح (خوان غريس Cuan Cris 1887-1927) أبرز ممثلي هذا الأسلوب، فمنذ أواسط 1912، اتّبع أسلوباً جديداً يتعارض مع أسلوب (بيكاسو) العفوي، وأسلوب (براك) التجريبي، فأسلوبه يقوم على جمع الموضوع حول الطبيعة مع البناء الهائل لصفاء الصورة، يقوم (غريس) بذلك عن طريق تصميم بناء يرسمه أولاً، ومن ثم يفرض الموضوع على هذا الهيكل (29 ص 50)، في صياغة الإشكالية بدقة ووضوح، فهو يبدأ أولاً بتجريد بنية اللوحة وتنظيمها هندسياً، ثم يدخل إليها الموضوع الذي يبقى على صلة بالطبيعة، بحيث تتألف أشكاله، كما أعاد الفكر صياغتها مع بنية سياقها الهندسي، فإن اهتمامه بالرياضيات ودراسته نظريات (بونكاريه) و (اينشتاين) دفعاه نحو صيغ جديدة أكثر تجريدية. لذا يقول عنه (أبولينير) "فن قوي جداً، وفقير جداً، هو فن ذهبي في أساسه، لا يعبر اللون سوى دلالة رمزية خالصة" (1 ص 101). ويؤكد (غريس) "إنني أشتغل بعناصر الفكر والخيال. أحاول أن أجسّد ما هو مجرد، وأنا أنطلق من العام إلى الخاص..." ثم قال "أنطلق من شيء تجريدي، فأصل إلى واقع حقيقي، وأنا أعتبر أن الناحية الهندسية في التصوير هي الناحية الرياضية التجريدية... إذا كان (ميزان) يجعل من الزجاجة أو القنينة أسطوانة، فأنا أنطلق من الأسطوانة لأخلق كائناً من نوع خاص، فأجعل من الاسطوانة قنينة، قنينة ما" (62 ص 184).

ومع عام 1914 وصل (غريس) في أسلوبه الخاص إلى نقطة لم يكن لها ما يماثلها في أعمال (بيكاسو) و (براك)، وتعد لوحته -أقداح الشاي- (الشكل 10) دليلاً على إسهامه في تقنية الرسم باستخدام الورق المصمّغ. ففي هذه اللوحة

يكاد سطح قماش اللوحة يغطي بالورق المصنّغ، رتب وفق نظام هندسي، أما الورق نفسه فإنه مغطى بأسلوب تكويني تكعيبي مرسوم فوقه. واتبعت الإشارات إلى الواقع تقنية مشابهة لتلك التي اتبعها (بيكاسو) و(براك)، عدا أن (غريس) حافظ أكثر على وحدة الأشياء، وكان أشدّ منهما في إظهار الأشياء شفافة (49 ص 54). ويشرح (غريس) نفسه بقوله "أعمل بواسطة عناصر الفكر، وبواسطة المخيلة، فأحاول أن أجعل حسياً ما هو مجرد. أنطلق من العام إلى الخاص، ذلك يعني أنني أنطلق من فعل تجريدي لأصل إلى الحدث الحقيقي. فني هو فن تركيبي، فن استلالي" (1 ص 101).



الشكل (10)

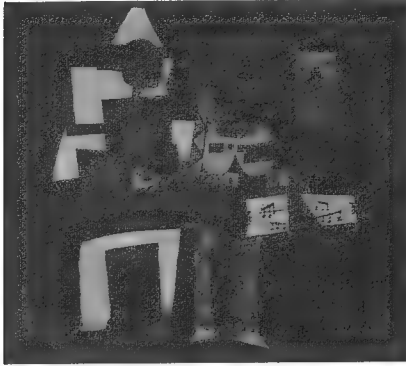
بعد عام 1920، أخذ أسلوب (غريس) يصبح تدريجياً أكثر ليونة. بدأت الحرارة تدب في الألوان، لكن تركيب الصورة ظل مصمماً بكثير من التفكير، لذا فإن الأشياء بدت أكثر تأكيداً لوجودها وحقيقتها من قبل، إذ كانت أجسامها

المسطحة قد أخذت تتواري وراء أنواع الخطوط وخلف مناطق الألوان، حتى عام 1925 أخذت الأشياء تستعيد كثافتها. لم تعد الألوان تطنى عليها، بل تؤكد وتوضح معالمها، وحدودها وصورها. فقد أصبح الواقع الحقيقي مرئياً أكثر من التجريد، على عكس ما كان عليه تماماً (62 ص 185).

إن أسلوب التكعيبة التركيبية الذي اتبعه كل من (غريس) و(بيكاسو) و(براك) سيكون له أثر عميق على تطور الفنون اللاشكالية في سنوات ما بعد الحرب، إذ باستخدامها عناصر من الطبيعة، موضوعة في إطار ذي طابع هندسي تجريدي، أرادت أن تجعل من هذه العناصر نعتاً أو إشارات تولد لدى المشاهد صوراً تذكره ببعض الأشياء دون أن تمثلها، كعروق الخشب التي تذكر بشكل الطاولة، والأوراق الموسيقية التي تذكر بالموسيقين. إن هذه التقنية قد ساهمت في التوصل إلى الصورة - الفكرة (Image-Pensee)، أو الصورة - الذكرى (Image-Souvenir) الموجودة عند مستوى خيلة المشاهد، والتي أدت إلى تمثيل الحقيقة عن طريق الإشارة إليها بواسطة عناصر اجتزأت منها، دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم والبصرية الإيهامية (1 ص 102).

على الرغم من أن (براك) توصل خلال عام 1917 إلى نوع من التكامل الفني، إنما بأسلوب جديد لم يتكامل إلا بعد عام 1923. وهو الأسلوب الذي بني على مزيج من المبادئ التكعيبة والسيزانية، وعلى رؤيته الخاصة، فكل واحد من التكعيبين اكتشف أسلوبه الخاص به، ف(بيكاسو) وانطلاقاً من التكعيبة التركيبية اتبع منذ عام 1915 أسلوباً لا يخلو من التعبيرية، إلى جانب الإنشاء التكعبي في التأليف الواحد، ففي عام 1917 اكتسب نوعاً من الاستقلال إزاء الأسلوب الذي لم يحدد عمله. ولعل أبرز أعمال هذه الفترة تبين أقصى ما

توصلت إليه التكعيبة التركيبية في أعمال (بيكاسو)، هي لوحة- ثلاث نساء حول النبع- ولوحة- الموسيقيون الثلاثة- (الشكل 11) (1 ص 103).



الشكل (11)

ويشارك (فرناند ليجيه Fernand Legat 1881-1955) الذي تأثر في بدايته بأعمال (ماتيس) والوحوشيين، مع التكعيبيين، في أبداع شكل سام، معتمداً على المفاهيم التي تستمد من الهندسة جمالها الخالص، اعتمد (ليجيه) في تراكيبه على الإيقاعات المتضادة (Contrast) لوناً مقترباً من التجريد في انتزاع الصفات الجوهرية للشيء، متأثراً بأسلوب (سيزان) ومعالجته للون والخط (49 ص 54). إن أسلوب (ليجيه) يفسر تمسكه بالأشياء التي لم تفقد صلتها بظواهرها الأساسية، على الرغم من التحوير الشكلي ذي الطابع التكعبي. لكنه أعطى هذه الأشياء ملامح الصورة الميكانيكية والأشكال الهندسية الجامدة

الحركة. سمّاها- تضادات الأشكال- فالأشكال الأنبوية والمساحات المسطحة في هذه اللوحات هي ذروة أعماله منذ عام 1910 (49 ص54). ويؤكد (ليجيّه) "أفحمت خلال سنوات الحرب الأربع في الواقع وبشكل مفاجئ، وكان واقعاً أعمى وجديداً عليّ، كان أسلوبى تجريداً كاملاً يمثل مرحلة التحرر الفني. ولكنني وجدت نفسي في القوة الهندسية، كنت مشدوداً بمؤخرة البندقية، وهي تقف مكشوفة تحت الشمس، وأنا أراقب انعكاس سحر الضوء على المعدن الأبيض. كل ذلك يجعلني أنسى فيه الفن التجريدي" (29 ص52). لذا فإن أسلوب رسمه أصبحت مرتبطة بحياة الناس، وبمظاهر مكننة الحضارة الجديدة. فقد كانت هنالك حياة- جامدة- تكون فيها وظيفة الصورة المرئية شكلية فقط، فلوحتي- ورق الشجر- و- ورق اللعب- لا تدل على شيء خلف المساحة المسطحة من اللون الخالص الذي تحتله في الرسم، وهي كما يقول فيها (أبولينير) "تحتوي على تفسيرها بنفسها" (29 ص52).

في عام 1914 استخدم (ليجيّه) أسلوب التضادات اللونية القائمة لا على الاستقصاء العلمي للضوء الذي قام به الانطباعيون المحدثون فحسب، بل تقوم على اعتبارات شكلية صارمة، فضلاً عن تضادات بين الخطوط المستقيمة والمنحنية، وتضادات بين الأشكال الصلدة والأسطح المستوية. وقد كانت النتيجة تجريدية لا تخلو من اعتقادات روحية (49 ص54)، إذ رسم (ليجيّه) لوحته- عاريات في الغابة - ولا تمثل هذه اللوحة آية إضافة على لوحة- الجسر- باستثناء أنه استخدم الأشكال الأسطوانية التي أصبحت فيما بعد أحد السمات الأساسية الأسلوبية التصويرية. لكنه أوجد في لوحتي- عاريات في الغابة- و- الجسر- فضاءً تقليدياً مستخدماً منظوراً ذا نسب مصغرة ونقطة نظر سيزانية عالية (49 ص34). لقد كانت أعمال (ليجيّه) بديلاً أصيلاً لتكعيبية (بيكاسو)

و(براك)، فعلى الرغم مما تبدو عليه التكميية من ثورية، فقد ذهب (ليجييه) إلى خطوة أبعد، فلم يعد يحاول حتى توصيل العناصر الهندسية المختلفة التي يكونان منها الجسم بأجزاء من الكرة، وأقواس من الدوائر والموشورات (49 ص 106).

في حين طوّر (ليجييه) بعد الحرب أسلوباً للتكميية التركيبية تكاد تكون المقارنة بينه وبين أسلوب (بيكاسو) معدومة، كما في لوحة- الأقراص - المنجزة عام 1919، ولكن أعمال (ليجييه) كانت مرتبطة بالدينامية البصرية أكثر من ارتباطها بالتكميية الخالصة، كما كان الأمر مع المرحلة ما قبل عام 1914. وقد اختار (ليجييه) المدينة والماكنة، لتصير موضوعات لأعماله في العشرينيات، انعكاساً مباشراً لأسلوبه الفني، ومع ذلك فقد تساوت وسائله الشكلية مع تلك التي استخدمها (بيكاسو) في تكمييته التركيبية (49 ص 59).

في عام 1920 حصل تغير بسيط في أسلوب (ليجييه)، فبدأ يفصل بشكل أفضل بين الكائن الإنساني وبين الأشكال والأشياء المحيطة به. فصور في أمامية لوحاته أشخاصاً ضخاماً، تبدو صنعت من صفائح معدنية ملونة، نساء هن رؤوس كروية، شعر أسود ملمع، وليس أي تعبير سيكولوجي في وجوههن، فهن سوى أحجام كروية أو بيضوية، أفواه عنيفة، وأنوف تربطها بالخواجب خطوط حادة ونظرات جامدة عميقة، وقد بلغن الضخامة (الشكل 12) (62 ص 190).



الشكل (12)

أصبح أسلوب (ليجيه) أكثر ليونة عام 1934، فأخذت الغيوم والأشجار والنباتات والزهور تحمل محل الأشياء المعدنية ومنتجات المعامل، لكنها تعالج بنفس الطريقة التي عولجت بها تلك، عدا أن أشكلها أقل انتظاماً، فالأجسام البشرية أصبحت أكثر ليونة، لكنها لا تزال بادية، كتلية، وقوية، ويبرز قوتها بواسطة الظلال التي يضعها طوال حدود الشكل، مما يعطيها انطباعاً شديداً بكبر الحجم (62 ص 190).

كما استخدم (ليجيه) طريقة الورق الملصق للإشارة إلى الشيء دون وصفه أو معالجته، وكذلك رفع من شأن المواد المستهلكة الحسية إلى مصاف جمال مترف ومتجاوز لمحدودية الخامة.

امتد تأثير التكعيبيية، وبالأخص آراء (بيكاسو) و(براك)، التي شكلت إثارة ونقاشات طويلة، فظهر عدد من الاتجاهات التصويرية، تحدوها الرغبة في خلق صياغات تشكيلية جديدة تدعو إلى مفارقة الواقع المرئي، والسعي نحو الرؤية الذهنية المجردة المستقاة من ذات الفنان.

عرفت (الأورفيه) (*) كاتجاه مرافق للتكعبية، حتى لقبتم بالتكعبية الأوروبية، كونها تشكل مرحلة من مراحل تطورها الفني، وتحمل المنطلقات المعرفية نفسها التي تركز على الحدس كمنهج جوهري في قيادة الخلق الفني ومعالجته السطح التصويري، إلا أن نقطة التحول الجوهرية تكمن بالعودة إلى اللون وقيمه بوصفه عنصراً بنائياً مهماً في صياغة الشكل والفضاء. وفي هذا الصدد يقول (روبير ديلوني 1885-1941): (تكونت لدي فكرة تصوير لا ترتبط تقنياً سوى باللون وتضادات اللون، لكنه ينتشر بالزمن ويدرك في آن واحد، دفعة واحدة) (1 ص 109)، مما يوحي بالحركة والدينامية المفعلة للسطح التصويري، الأمر الذي أدى إلى اشتراك المتلقي في العمل الفني مستعيناً بالحدس المباشر لإدراك الشكل أو الحركة أو المزج اللوني. هذا الإدراك يصفه (أبولينير) بقوله: (إن تضادات الألوان تعود العين على أن تقرأ العمل دفعة واحدة، كما يقرأ قائد الأوركسترا في لحظة واحدة مجموع النوبات المتلاحقة أمامه) (34 ص 135).

إن عودة التكعبية إلى اللون وتناغماته قد أضفى عليها طابعاً وجدانياً، ووطد من صلتها بالمفاهيم التشكيلية للاتجاه التعبيري. فعند (ديلوني) اللون هو الشكل وهو الذات التي تضفي على الشكل قيمته. وجلب انتباهه النور الذي يحتاج نافذته المظلمة على المدينة، فالنور الذي يصور يتخيله أكثر مما يراه، فهو يخلقه ويجعله بتدفق، فال موضوع لديه يكمن في تخيل حركة اللون وتحولاته. لذا فهو يعمل بالوجدان مدعم بالخيال الحر، ليتوصل إلى هذه الموسيقى الكونية

(*) الأورفيه: تسمية أطلقها الشاعر (أبولينير) على هذا الاتجاه، مستقاة من عنوان كتابه (موكب أورفيه) للتدليل على بعض ملامح التصوير الطليعي. عرفت الأورفيه منذ عام 1913. أبرز ممثليها (ديلوني) و(كوكا).

(62 ص 55-56)، مما يجعله مرحلة متقدمة في طريق التجريد الخالص (الشكل 13).



الشكل (13)

إن التكعيبة قد ارتكزت في صورها وآلية اشتغالها على العقل التخيلي، مما جعلها تقدم لنا فناً لا موضوعياً يمر على الحسيّات مروراً طفيفاً، وإقصاء العلاقات الزمانية والمكانية والفضائية، والإبقاء على العلاقات الشكلية، مع إهمال واضح للون بحكم سلطة العقل على الوجدان. وإن كانت التكعيبة تبحث في الجزء، فإنها تؤكد صفاته الجوهرية الدائمة لا أغراضه المتغيرة، وتحاول نقل الانتباه من الشيء إلى حقيقته الكلية الغارقة في زمن الديمومة، كما في أعمال التكعيبة التحليلية والتركيبية. أما التكعيبة الأورفية فترتكز على تخيل حسي بفعل الاهتمام باللون، وهذا ما يؤشر حقيقة أن تأكيد الشكل دون اللون ناتج عقلي، أما التركيز على اللون فهو ناتج حسي. والأورفية لم تقلل بالمقابل من قيمة الشكل، لذا فإنها لا تخلو من أثر عقلي يتداخل في تصميم البناء الشكلي للصورة. وفق هذا الخليط من القوى العقلية والتخيلية والوجدانية المتجانسة،

تصبح الصورة محض علاقات تجريدية مثالية في سعيها لتخطي الحسيات، وابتغاء الجمال الخالص للوصول إلى المطلق، كما في أعمال (ديلونى).

إن التراث الذي تركته التكعيبية للفنانين، يتركز أساساً في مبادئها الشكلية الذي لم تجد صفتها على الظواهر، والتمثلة في أغراضها الواقعية. وهكذا فقد أصبح استواء أسطح الصورة وفكرة اللوحة- الموضوع، والتشابكات اللاإيمامية للأسطح التصويرية، والتلصيق (الكولاج) من الوسائل الفنية غير التقليدية، كانت جميعها من نتاج التكعيبية، أصبحت قيماً أساسية في معظم الرسوم اللاحقة للفن الحديث، مواصلاً اشتراك أنواع من الفن قام بتحديد الخيال أو الوهم، وكانت الصفة المميزة لهذه الحركات هي قيام الشعراء والأدباء بدور كبير في تكوينها.

المبحث الثاني

أثر أساليب وتقنيات التكيفية على الرسم الحديث

- مدخل في فن الحداثة
- المستقبلية
- التجريدية
- الدادائية
- السريالية

مدخل في فن الحداثة

إن أهمية هذا الحدث لا تقتصر على إثبات عجز هذا التيار عن المواصلة والاستمرار عملياً، بل فتح المجال لبروز تيار جديد، كانت أفكاره قد ظهرت في خمسينيات القرن الماضي، وعُرف فيما بعد باسم (ما بعد الحداثة - Post-Modernism). إن الاختلافات بين التيارين - الحداثة وما بعد الحداثة - لا تقتصر على المعالجات الأسلوبية والتقنية، وإنما تشمل دراسة وتحليل الفكر المتعمق بطبيعة التكوين الفني وعناصره، والتي تكسبها الطابع المميز.

وفي ذلك لا نستطيع فهم حركة ما بعد الحداثة، دون الأخذ بمغزى الحداثة كحركة فنية وسمت القرن العشرين بطابعها الثوري الجريء، وأسباب ظهورها، والانتقادات التي واجهتها. ويعتقد البعض أن الحداثة فصلت فجر التاريخ عن العصور المظلمة، أو التي فصلت العصور المظلمة عن العصور الوسطى، لأنها شملت الميادين السياسية والدينية والثقافية. ويصفها البعض بأنها تغيّر في التكوين الثقافي والاجتماعي، جاء نتيجة للثورة الصناعية، وما أحدثته من تغيّر في البناء الحضاري والفكري للإنسانية.

وفي ذلك نستذكر مقولة (كروتدشتاين) "إن هذه الكلمة خير ما يصف تكوين القرن العشرين وجوّه العام، والحداثة وجهة نظر جديدة، تهدف إلى تغيّر المجتمع، وتحطيم الأطر التقليدية التي تحدّه بالذوق، والإدراك، والتكوين الاجتماعي، أي تجاوز كل ما هو تقليدي أو متفق عليه" (84 ص 91).

والفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئاً لم يُر من قبل، وكأنه أول من تعرّفَت عيناه على معالم الكون، دون التأثير بمعرفته السابقة، أو بما رآه من صور فنية في تحرره من الصور الذهنية المحفوظة. إن الفنان الحديث ينظر إلى العالم

الباطني (عالم النفس والمشاعر) كما ينظر إلى العالم الخارجي (عالم المحسوسات)، وكأنه ليس فقط أول من تفتحت عيناه على هذا العالم، بل كما لو كان أول من صاغ هذه المشاعر والأحاسيس في قالب فني. إن هذا النوع من الرؤيا هو الذي يميّز العمل الفني الحديث.

في ضوء هذا التوجّه، عرّفت الحداثة على أنها (حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل، معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة) (17 ص 26). ويشير (أدونيس) بكونها (رؤية جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج. تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد) (86 ص 12). ويعرف (بودلير) الحداثة على أنها تقف بالضد من العابر والمأرب والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي (86 ص 12). ويرى (مهدي) الحداثة على أنها حركة تحوّل في الفن التشكيلي الحديث، استهدفت تحرير الوعي وتفعيل الحدس كقوة معرفية شمولية قادرة على تخطي ما هو سائد، وقيادة التغيير باستحداث بنى تصويرية جديدة غير خاضعة لمحددات الواقع أو الأطر الزمانية والمكانية (83 ص 13).

ويمكن القول هنا بأن الحداثة ليست فناً تقليدياً، إنها فن التحديث والابتعاد عن الواقع. إنها الفن الذي يرمي إلى التجديد وصنع حياة جديدة تتجاوز المكان والزمان والواقع الملموس. وقد تفرّعت الحداثة إلى مجموعة من الحركات الفنية، ففي مجال الرسم ظهرت (الانطباعية، والتعبيرية، والتكعيبية، والمستقبلية، والدادائية، والسريالية...)، وإذا أخذنا الحداثة كحركة تضم كل هذه الحركات، فهي تتميز بما يأتي:

- الابتعاد عن الأساليب والمعالجات التقنية الفنية التقليدية التي كانت سائدة في السابق، مثل التناظر، والتكرار، والتناغم، بوصفها لا تناسب المرحلة الجديدة، وتعميق عمليتي الابتكار والإبداع الفني

- التجريد، وهي صفة ملازمة للفنون الحديثة جميعاً، لأن التجريد، بحسب المنظور الحديث للفن، غير محدود، ولا تحكمه قوانين رياضية، مما أدى إلى غياب العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين الكل والجزء.

- ضرورة الإفادة من التكنولوجيا، مما انتقل تأثيره إلى التصميم والتنفيذ، وإنما إلى الأشكال والتكوينات الفنية أيضاً.

- التأكيد على أهمية الأحاسيس الرئيسة التي تحدد الحياة واللون والتي تكون عامة لكل الناس، على حساب الأحاسيس الثانوية المعتمدة على الميراث والخلفية الحضارية، والتي تكون شخصية ومتغيرة. فالمكعب هو مكعب لكل البشر، لذلك فهو أكثر قيمة من الأشكال التي لها قيم شخصية، لذلك يتم التوصل إلى أن الفن يجب أن ينبني على الأحاسيس الرئيسة (84 ص 92).

فعند تحديد تاريخ نشوء الحداثة ومنابعها، يرجع المنظرين إلى عام 1460م أو عصر النهضة، إلا أن هنالك اتفاقاً على نشوء الحداثة وتطورها وانفجارها جاء في القرن التاسع عشر، قرن الحركات الحديثة في جميع فروع الفن. وينبغي التعرف على المنابع التي نهل منها هذا المفهوم، ومن هذه المنابع نذكر أهمها:

- التطور الصناعي الهائل والمتمثل بتأثير التكنولوجيا على المعرفة العلمية.
- التقدم العلمي في مجال الفيزياء وما تلته من اكتشافات كبيرة، والتي غيرت تصوراتنا عن العالم والكون ومكاننا في هذا الكون.
- الثورة السكانية الهائلة التي شهدتها العالم، وبخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين.
- وجود نظم الاتصالات المتطورة، والتي ربطت المجتمعات على الرغم من تباعدها.

- الحركات الجماهيرية والوعي السياسي والاقتصادي.
- وجود السوق العالمية الرأسمالية، والتي تأخذ من التحديث منهجاً ومسياً مباشراً لها (96 ص2).

وبناءً على ما تقدم من نقاط، يرى (خيف) أنَّ الحداثة ثورة دائمة ضد مجمل الوجود، وتأخذ من الإطاحة بالتقليد نهجاً لها، وتشكّل الحداثة وعياً مستمراً بمتغيرات الحياة ومستجداتها وانسلاخها عن قيود الماضي، والتطلع دوماً إلى تقديم ما هو جديد ليجعل الحياة دائمة التجدد، وكسر ما هو مألوف وثابت (96 ص2).

وإذا كانت هذه المنابع التي نهل منها مفهوم الحداثة، فإننا إزاء انتقادات وأزمات حضارية واجهت الحداثة- في كل الفنون- وأكثر هذه الانتقادات في مجال الفن، إذ افترض أن عصرنا الحاضر يتطلب نوعاً من الفن ينسجم مع لإيقاع الحياة السريع، والتطور التكنولوجي، وزيادة فرص التقارب بين الشعوب. وتركزت هذه الانتقادات في عدّة نقاط:

- التراث: إن أزمة الفنان المعاصر ليست بالتححرر من التاريخ، وإنما في كيفية التعامل معه، إنها مشكلة حضارية وجمالية في آنٍ واحد، تتعلق بصياغة اللغة التعبيرية، وكيفية استخدامها للوصول إلى الشكل الذي ينسجم مع الواقع الجديد، ويحتفظ بمبدأ التواصل مع التطور التاريخي المنطقي. استطاعت الحداثة، بتأكيداها على اللاتواصل والانقطاع، أن تلمس كل المعالم التراثية والقيم الجمالية التي ينشدها الفن بشكل عام. ويؤكد الناقد (هربرت ريد) هذه الحقيقة في انتقاده للحداثة، فيقول 'إننا نلمس الآن ابتعاداً عن كل أنواع التراث، ولا يمكن أن ندعو هذا الابتعاد بالتطور

المنطقي للفن في أوروبا، لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخياً. لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الإبداع الفني.

ويقول (ريد) أيضاً "شهدت الأزمات السالفة كثيراً من الثورات الفنية، فكل جديد جاء بثورة فنية جديدة، ثم إننا نجد أن لكل القرون ثوراتها المتعاقبة، التي أنتجت ما نسميه الآن بـ(الفترات)، مثل الباروك، والركوكو، والرومانسية، والانطباعية. أما ما يسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة، فلا أعتقد أن لفظة (ثورة) مناسبة، إنها تخطيم، بل الحلال مأساوي".

- غياب النظرة المتعمقة لمتطلبات الإنسان المعيشية والفنية في الفن، وهي احتياجات تتأثر بظروف الحياة المعاصرة، وتقاليد الإنسان ومبادئه الاجتماعية والحضارية. فإن احتياجات الإنسان في الفن تتأثر بأسس بناء هذا الإنسان حضارياً واجتماعياً واقتصادياً، وهي تختلف من مكان لآخر.

- الإفراط في تكرار المعالجات (الأسلوبية والتقنية) في الفن، بغض النظر عن كثير من الاعتبارات، بحيث أصبح الفن على درجة عالية من الحرية في انتقاء المشاكل التي يريد حلها مع تجاهل جوانب كثيرة من الفن. إن أي عمل فني، مهما بلغت روعته، يصبح شيئاً مُبتذلاً إذا تكرر تكراراً مُفرطاً.

- الاهتمام بالجانب النفسي للفن، مما أدى إلى تبسيطه وتجريده من كل قيمة التعبيرية والرمزية، بحيث أصبح المضمون الوحيد لتلك الأعمال هو الجانب النفسي. لقد صار ما يتجه هذا التيار أعمالاً منطقية على ذاتها، مُجردة لا تحرك فينا ساكناً، بغض النظر عن إعجابنا ببساطة التصميم وسهولة التنفيذ (84 ص 93).

لهذا استطاعت الفنون التشكيلية والرسم خاصة، دون الفنون الأخرى، أن

يجمس تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة، من خلال تحرير اللوحة من كل إيقونات الكلاسيكية، فلا يتيقن في النهاية إلا الشكل واللون والمادة، فقد ذهب الشكل الحسي (الموضوعي)، وأخذ معه كل تراثيات الضوء والظل والمنظور (89 ص 11). إذ يقول (سبندر) 'إن الفن الحديث يعكس الوعي بموقف حديث لا سابق له في شكله أو لغته' (16 ص 11). لذا فإن الحديث في الفن هو الحاجة لإنتاج عمل فني جديد يشوّه كل العلاقات الشكلية المعروفة، وكل القواعد التقليدية لصالح مصدر خاص جديد (107 ص 76). فالحداثة ترى الفن على أنه برهان روح العصر، وهي تعني تطبيق فكري لقيم جديدة ومستقلة عن كل التاج السابق، فكانت بداية التحوّل عن المفهوم الكلاسيكي للفن مع الانطباعية في تمويهها للأشكال الحسية ذات الثلاثة أبعاد، وتحررها نسبياً من قوانين التمثيل التقليدية. وقد وصلت الحداثة الفنية قمته لدى كل من التكعيبيين والمستقبليين والتجريديين...، وتمثلت بصورة رئيسة بعملية تدمير الأشكال المألوفة الراسخة التي تحول دون أن تأخذ العملية الإبداعية مداها الأرحب، ومن ثم فإن الهجوم على ما هو موجود، وما يمتلك شرعية مطلقة، يصبح أمراً ممكناً، فالحداثة لا تعترف بقدسية أي شيء، ومن ثم فإن كل الأشياء تخضع للبحث والتدمير.

ومن هنا جاءت الحداثة لتخلص الإنسان من الأوهام وتحريره من قيوده، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً، وإن ذلك لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي، ويهتم باللحظة الحاضرة، بالتجربة الآتية، وكذلك إرساء بعض الثوابت التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته، كما تحكم الصيرورة الثقافية، فتفسّر التغيرات العابرة، وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآتية. ومن هنا جاء التقابل الضدّي بين الثابت والمتحوّل كإمكانية تفسير

التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً (31 ص 140).

المستقبلية^(*)

تحولت الاكتشافات الحديثة والإنجازات العلمية إلى معالجات أسلوبية وتقنية تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم، معلنين إعجابهم بتتاج العلم الحديث، كالسيارة والقطار والطائرة، التي باتت مصدر إلهام لأعمالهم الفنية، وهو ما يفسر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة، ومحاولتهم التعبير عن دوامة الحياة (50 ص 95). وقد عبّر (ماريتي (Marinetti^(**) عن ذلك بقوله: 'إن سيارة هادرة تمزق مندفعة كطلقة مدفع رشاش أجهل بكثير من تمثال انتصار ساموتراس^(***)' (50 ص 95)، إذ كان الجو العقائدي والأديان الهما فنانين العصور السابقة، وجد فنان القرن العشرين نفسه أمام عامل جديد يستمد منه الإلهام، وهو الآلة، وهي روح القرن العشرين ودلالته، فلا شيء أروع من فولاذ ينبض بالحركة، فينطلق مسابقاً الريح...

(*) المستقبلية: ظاهرة إيطالية بالأساس، مؤسسها الشاعر (ماريتي)، صدر بيانها الأول عام 1909 في مجلة لوفيفارو الفرنسية، بحث الشعراء على رفض الماضي والتغني بالمستقبل، تمجد السرعة والحركة، روادها (أمبرتو بوتشيوني) و(كارلو كارا)، و(جياكومو باللا)، و(مارسيل دوشامب)، و(جينو سيفيريني).

(**) ماريتي: هو فلبوتوماسو ماريتي، شاعر ومحرر وناقد فني وأديب إيطالي، عمل في مجلة (شعر) التي تصدر في مدينة ميلانو^{١٠٠} وقد نشر ماريتي البيان المستقبلي الأول في صحيفة لافيفارو الفرنسية في العشرين من شباط 1909.

(***) ساموتراس: تمثال إغريقي مشهور يعود إلى بداية القرن الثاني قبل الميلاد.

فالفنانين في المدارس السابقة كانوا يستخدمون تقنية البقع الفاتحة والقائمة، ليتسنى لهم الحصول على الحركة (35 ص 63).

لكن الحركة لدى المستقبلين تأخذ في حالات الطابع النظري، وغالباً ما تتقدم (الفكرة) في جزء كبير من أعمالهم على الإدراك البصري. توصل المستقبلون إلى تمثيل الحقيقة إشارياً من خلال أجزاء أو عناصر منطقية منها، دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم والبصرية الإيهامية. هذه التقنية ساهمت في التوصل إلى الصورة-الذكرى، أو الصورة-الفكرة، الموجودة عند مستوى تخيلة المشاهد، ولا بد من الإشارة إلى أن هذه التقنية ظهرت سابقاً في أعمال التكعيبيين، وأن وسائل المستقبلين قريبة من وسائل التكعيبيين (ليجيه وغريس خاصة)، فإن الحركة تبقى لديهم، كما يقول (بوير) 'في موقع وسط بين الحركة الموضوعية في التكعيبية والحركة الذاتية في التعبيرية (1 ص 113).

ففي شباط من عام 1910، نشر بيان آخر للمستقبلين، شتوا فيه هجوماً عنيفاً على كل ما يمت إلى الماضي بصلة، وتمجيد كل ما هو فني وجديد ينبض بالحياة، لا فن غير الذي ينهل عناصره من محيطه (29 ص 67) المديني الحديث، وسعيها إلى عرض وتمجيد الحياة اليومية التي يصوغها العلم الظافر بعنف وبلا توقف (92 ص 68). لقد جعلت المستقبلية من الماكينة والآلات محركها المستمرة والمهادرة، الشكل النموذجي للجمالية الحديثة. فالجمالية الحديثة مفخخة بالسرعة والحركة والإحساس بالزمن وتجاوزه، ورفض كل صور الماضي.

فكانت الديناميكية هي المثير النموذجي للمستقبلين، لذلك كان تفكيك من الأساليب التقنية للمستقبلين، إذ تعتمد إلى تفكيك أوصال الشيء، والتي تمنحهم الإحساس بالحركة بتقسيم الشكل، بما يتيح لهم الإيحاء بالإيقاع الدينامي

الشامل للموضوع، ثم تجميعها إلى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكميبيون، مع فارق أن الرسام المستقبلي كان يعتمد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط (25 ص 88)، فكان تحقيق التداخل بين الشكل والجو- البيئة المحيطة، من الأهداف الرئيسة في الفن المستقبلي، ففضاء اللوحة هو الجو الذي تتحرك وتتداخل فيه الأجسام، والأجسام في عصر السرعة والحركة لا تظهر إلا على هيئة حركة وضوء. أما اللون فهو موشوري لا يحمل إلا صورة قزحية ماضية... ولذلك ثار المستقبلي على سلطان المارموني (37 ص 17)، ولهذا اعتمدت المستقبلية على حركة الشكل من خلال لإدراكه في نسق العلاقات البصرية، وإرباكه بواسطة التفكيك.

وبذلك فإن (أمبرتو بوتشيوني Boccioni 1882-1916) أبرز ممثلي المستقبلية، يسعى لإيجاد معادلة فنية حديثة للحركة والسرعة في عمله التصويري أو النحتي، فيلجأ في التصوير إلى الحركات، والإشارات، والمنظور- الإسقاطي، والخطية المتحركة والضوء. ثم يصل بعد ذلك إلى الجمع بين هذه الدينامية الخطية، وتنظيم مساحة اللوحة بواسطة القيم اللونية (1 ص 113). وبهذا أكد (بوتشيوني) على القيمة التشكيلية للحركة. ففي الرسم يجب إعطاء الشعور بالحركة، أي الإيقاع الخاص لكل شيء مع ميوله وحركته وقوته الداخلية.. ولهذا تجاوز المستقبلي جهود الأسلوب التكميبي، فكل شيء يركض ويتحرك ويتحول في سرعة، فالأشياء ليست جامدة، بل في تقلب دائم ومتغيرة في تلاحقها، كماذبذبات متدافعة في المدى الذي تتجازه، فلرسم صورة بشرية لا نلجأ إلى تلك المعادلات التقليدية، بل إعطاء كل المناخ المحيط بها.. فلنقل مجموعة الأحاسيس البصرية التي تختلج في الواقف على الشرفة، كضجة الشوارع مثلاً،

ينبغي خلق مناخ خاص يفكك الأشياء ويذيب التفاصيل، معرّياً إياها من منطقها السائد (34 ص 124). وبهذا كان المستقبليون يسعون إلى تجميع أشكال الحركة المستمرة في صورة واحدة، فتصوير الشيء في حالة ثباته أمر غير مرغوب، فالسرعة تؤدي إلى تداخل وتشابك صور الأشكال مع بعضها، بحيث تتولد منها صور جديدة (21 ص 105). وبذلك طالب المستقبلون باحتصار كل أشكال التقليد، وتمجيد كل أشكال الابتكار، والثورة ضد طغيان التعابير المطاطة، كالتناغم والذوق السليم، واعتبار نتائج العلم كالسيارة والقطار والطائرة، مصدر إلهام لعملهم الفني، بوصفها مظهراً من مظاهر السرعة ودينامية الحياة الحديثة في محاولة منهم للتعبير عن دوامة هذه الحياة، يقول (بوتشيوني) "إن رغبتنا في الحقيقة لا تكفي بالشكل واللون التقليديين، فالحركة إحساس دينامي دون نهاية.. ففي حين يصور الانطباعي لوحة بهدف إبراز لحظة عابرة نتوصل نحن إلى تركيبيه من الزمان والمكان واللون والدرجات اللونية، وهدف التمثيل لا يقتصر فقط على تنالي الحركة، بل يتعداها إلى تزامن الحالات النفسية" (1 ص 110). فلا يمكن أن يكون فناً عصرياً إلا إذا اعتمد على إحساس عصري محض، فالفن والإحساس لفظان لا ينفصلان. لقد أطلقنا أيدينا حرة لتبدأ كل شيء من جديد (63 ص 146). ولذلك أكد المستقبلون على ضرورة الكشف عن الإحساس الديناميكي المستمر، والتعبير عن الأشياء المتحركة، كما أكدوا على نقاوة الحس البدائي والتقنية الضوئية من التلوين (15 ص 106)، فضمن بحثهم عن أسلوب جديد تأثروا بانطباعية (سوراه وسينياك) الجديدة والتحليلية التكميلية (13 ص 180) (الشكل 14).



الشكل (14)

فقد وجدوا أن باستطاعتهم أن يوحوا بالنبض الضوئي والارتعاش والحركة في اللون والشكل. ففي لوحة (بوتشيوني)- شجار- 1910 (الشكل 15)، نرى التنقيط المبتهج للبقعات، وكذلك للأبنية والأرض والأضواء المتوهجة، وقد ساهم في إنعاش نشاط المشهد وحيويته، نسبة إلى الثبات العمودي للمنظور البنائي. وقد صوّر (بوتشيوني) في هذه اللوحة الحشود المسترمة والمتأرجحة الغير المتوازنة، المندفعة بسرعة الحركة الفردية لحشد من الناس كيرقات ملتوية أو جماعة مقاتلة من الحشرات المنجذبة بشكل لا يقاوم للأضواء المتألقة أشباك المقهى. وقد أصبحت مواضيع الاهتياج والإثارة المفاجئة للجماهير المدنية موضوع للتأملات المثيرة للخيال من قبل الرسامين (60 ص 97).



الشكل (15)

لقد استغل المستقبلون فكرة التزامن في التكعيبة من أجل تصوير لقطات الأماكن متزامنة مختلفة في آنٍ واحد. لذا وجد المستقبلي أن جمال الحركة يكمن في الديناميكية والتزامن (17 ص 235)، فقد حاول المستقبلي تصوير الحركة بتخيّل الجزء المتحرك من الجسم عدّة مرات بأوضاع مختلفة، بإعادة تصوير مظهرين أو أكثر لحركة القوام بمجمله بإطالة وتعريض الشيء الممثل باتجاه الحركة، فحاول بذلك الفنان أن يعد جسراً بين اللاحدود التشكيلي الخارجي واللاحدود التشكيلي الداخلي. كما يقول (بوتشيني) "علينا البدء من النواة، من الجوهر ذاته، وتجديده بتجديد الرؤية والمفهوم للخط والكتل لكشف القوانين الجديدة التي تربط الشيء بالمطلق التشكيلي الظاهر، والمطلق الجمالي الكامن. إن فكرة التزامن ظهرت من قبل في أعمال التكعيبيين" (25 ص 89).

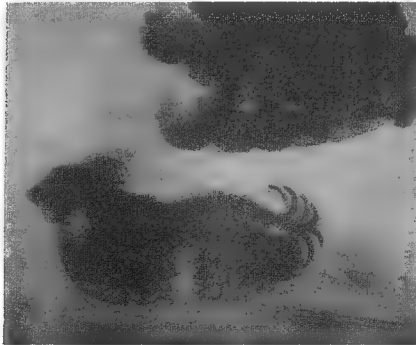
لذلك دعى المستقبلون إلى أساليب جديدة مستوحاة من الواقع العصري الآلي، فالحياة الآلية الديناميكية التي سيطرت على العصر يجب أن تكون الإحساس الذي نستمد من جمال اللوحة (15 ص 106)، والصورة المرسومة لدى المستقبلين تعبر عن الرؤى العيانية المتابعة والمترابطة. وكان اهتمامهم بتصوير الحركة نفسها أن جعلت رؤيتهم ترتبط بالحركة المطلقة والنسبية، فكل لحظة آنية هي في الوقت نفسه لحظة شاملة ومستوعبة للزمن كله. لذلك أراد المستقبلي العثور على شكل يعبر عن عنصر السرعة، عن طريق دراسة مظهر السرعة والتزامن (7 ص 242). تبنى المستقبلون السمات المميزة للآلة التي تتجلى في حركتها الذاتية، وفي حيويتها، كسمات أسلوبية في الرسم (25 ص 68). لقد كان الأساس الذي تقوم عليه الأشكال في الحركة المستقبلية نابع من المشاعر الجديدة التي حددتها السرعة في الحياة، وساد الاعتقاد بأن لكل فرد ادراكات آنية متعددة، وكان على كل فرد أن يرى الشيء بلمح البصر، هذه النظرة الخاطفة يمكن أن تحتوي على عناصر شمولية متجانسة للشيء. ومن هنا كانت دعوتهم للتبرؤ من العقل، واعتماد الحدس أو ما أسموه بالخيال اللاسلكي (17 ص 236)، وهو الخيال الآلي التلقائي الذي يتجاوز ميكانيكية الرؤية التقليدية المنطقية، لتوصيل انطباعات وذبذبات الذات، والتعبير عن أفكار مختلفة في آن واحد (17 ص 237).

ومن جهة أخرى فإن (كارلو كارا 1881-1966) يركز في أسلوبه على دينامية الماء والنور والحشود... فدعى إلى الحس الفني الذي يعتمد على اللاتوافق، تجاوزاً للوضوح الشكلي وللانفعالات المنسجمة الهادئة بين السطوح والألوان، واعتبار الشكل بسطوحه المتشابهة والمتداخلة بفوضوية لتجسيده

الحركة العنيفة والسريعة، ولعرضه مظاهر الحركة المختلفة بشكل متزامن (37 ص 23)، رغم تأثر المستقبلية بالمعالجات الأسلوبية والتقنية للتكيفية فيما يخص الشفافية وتفكيك الشكل، سعت المستقبلية إلى إلغاء كل المثل الجمالية السابقة، واعتبار السرعة والحركة والدينامية التي يجسدها الشكل مثلها الأعلى، من خلال القضاء على السكونية والتصعيد من الإيقاع اللوني والخطي، واعتماد ما تتمتع به الآلة من مزايا ديناميكية وحيوية كخصائص جميلة في الرسم، فالفن ليس وسيلة للتعبير عن قضية معينة أو تمجيد صفات شخصية، ولهذا طالبوا بتهديم المتاحف وكل التقاليد الكلاسيكية الواقعية الثابتة، ودعوا إلى أن يستمد الفنان عاطفته ومشاعره الفنية، بما قدمته السرعة للحياة من خدمات وتسهيلات جعلت الإنسان يشعر بأهمية الآلة والمكتشفات العلمية، والتي كانت فاتحة لعصر جديد.

وقد يكون أسلوب (جياكومو بالا Balla 1871-1958) أقل تطرفاً، لكنه لم يكن أقل اهتماماً بالحركة كعنصر تشكيلي، وهذا الاهتمام للدينامية الخاصة التي توصلت إليها السينما، سيقوده منذ عام 1909 إلى دراسات منهجية تحليلية للترجمات اللونية والضوئية في لوحتي - فتاة تركض على الشرفة - و - طيران السنون - والعناصر الخطية الحركية (1 ص 113). وفي ذلك يقول (بالا) 'الفرس الراكض لا يملك أربعة حوافر، بل لديه عشرون، وحركتها مثلثة' (23 ص 92). هذه العبارة من بيان رسمي مستقبلي في 1910، أعلن فيه بحث الإلهام الإيجابي الكلي على تمثيلات الحركة. و (بالا) يؤكد أن ميل الفنان للرصد الاختباري يعطيه فكرة التكامل من خلال عمله، فبواسطة تجزئة الحركة، يجرر (بالا) المناطق الشكلية (104 ص 302)، من تماسكها البنائي، ففي لوحته - كلب في مقوده -

1912 (الشكل 16)، فجده يرسم كلب بجوار سيدته، وفيها تبدو حركات السيقان والذيل والأذنين والسلسلة المعدنية والأطراف السفلى لرداء وأقدام السيدة في حركة راقصة ذات إيقاع حركي متوتر (21 ص 106). وقد عالج (بالا) ترتيب الأشكال وحييات الأرض من صور فوتوغرافية مأخوذة من نقطة منخفضة جداً للكلب، إذ عولجت المناظر بنقاط صغيرة، ففي لوحته - إيقاعات قوس الكمان - يربط (بالا) بين التأثير المتقطع لليد اليسرى للعازف، والخطوط المستقيمة للحركة المصنوعة من قبل القوس، إذ أذيت يد العازف إلى ضربات طويلة مقسمة، وقد غطى الفنان الجزء العلوي من الرسم برذاذ من الفواصل الملونة، أراد (بالا) للضربات المنتشرة أن تعبر عن فكرة الموسيقى، كذلك الشكل المنحرف غير الاعتيادي والمغلق بمستطيل وضعه الفنان ليعبر عن الحركة المتصاعدة للصوت (104 ص 302).



الشكل (16)

التجريدية^(*)

مهدت التكميلية من خلال برنامجها لإعادة تنظيم العالم المرئي المصور، نحو الفن التجريدي اللاموضوعي، وذلك باعتمادها أسلوب البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية، والتي بلغت في الرسوم التجريدية حافتها النهائية في البحث عن شكل خالص.

إلا أن الأشكال الخالصة في الفن التجريدي تكشف بذلك عن مرجعية كاتية جمالاً خالصاً في شكل خالص، يصل إليه الفنان من خلال التأمل، وهو يتجاوزه حدود قدراتنا الإدراكية يسمو إلى جمال لا متناه أطلق عليه (كانت) جليلاً فيعيد تمثيل لردود الأفعال تجاه العالم الخارجي تموضع بالألوان والأشكال في تظهير الفنان بعيداً عن تمثيل الواقع ومحاكاته. ولقد بينت المعالجات الأسلوبية والتقنية والمراحل المتعاقبة والتجريدية لتطور الشكل في الفن التجريدي، إن الفنان التجريدي يسعى دائماً إلى الكمال الفني في الأشكال المرسومة والانفراد بالنموذج المميز والمؤثر، ولذلك كان يرى الشكل الجميل تابعاً لأسلوبه الفني الخاص، وحيث أدرك أن الفن في تنوع اتجاهاته وأساليبه وتقنياته في حالة جدل وتغير مستمر لا يحده شكل نهائي وثابت، وإن الفنان لا يمكن أن يكون في معزل عن الأساليب والتقنيات المطروحة على الساحة الفنية، إذ يعمل اختياره في تطوير شكل جديد.

(*) اتجاه يهدف للتعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة، وهو لا ينطوي على أية صلة بالأشياء الواقعية، وتنقسم إلى اتجاهين، هما (التعبيرية التجريدية) ورائدها (كاندنسكي)، و(التجريدية الهندسية) ورائدها (موندريان). وهناك عدة اتجاهات مثلت الفن التجريدي، وهي (السوريمازم)، ويعني أولوية الإحساس الصرف، تزعم هذه الحركة الفنان الروسي (ماليفتش) فرسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء، وقال إن هذا الاتجاه يلخص فن التصوير برمته، وإني لم أخترع شيئاً من عندي (5 ص 260).

يرى (مرلوبونتي) أن اللوحة دائماً تقول شيئاً ما، والفنان التجريدي الحديث يريد أن يوصل معنى أو يعبر عن حقيقة، بل يقدم تمثيلاً صادقاً للأشياء، من خلال بناء أنظمة جديدة من المعادلات، يحطم من خلالها العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً، والصوت أو الحقيقة المطلقة جمالياً هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها، والرسم التجريدي يلزمنا أن نقر بوجود حقيقة لا تماثل الأشياء، وليس لها أي نموذج خارجي تمثله، وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً، ومع ذلك تظل حقيقة (19 ص 230).

وبصورة عامة يمكن وصف الرسم التجريدي، بأنه الفن الذي يعني باختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص. فعندما يلجأ الفنان إلى التجريد، يستدل العالم المميزة للأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الخطوط والألوان، ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية، فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها^(21 ص 132). فالرسم التجريدي ينطوي على عملية 'تخلص جوهري من كل ما هو معين'^(59 ص 39)، فالتكعيبيون اعتمدوا على معرفة عقلية وبمخيلة حرة دعت إلى تجريد الأشكال في علاقات شكلية ماورائية جديدة توصل إلى جوهرية الأشكال ومثالياتها.

ومن خلال ذلك نجد أن الرسم التجريدي ينهض على نزعة شكلية، وهي نزعة ترى أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون، وتبعاً لذلك فإن هذه النزعة تقف بالصد من نزعة المحاكاة في الفن، فالشكل في محاكاته لعالم الأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً إخبارياً محدداً للشيء المحاكي، وبهذا فإن 'النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماماً، فهي ترى أن الفن الصحيح منفصل

عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة. فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن، إذا شاء أن يكون فناً، ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته^(36 ص195)، وهذا ما أظهرته التكميلية في بحثها عن الشكل الجوهرى.

لذا نجد أن الرسم التجريدي قد أفاد من المعالجات البنائية للشكل الفنى التي أظهرته التكميلية، إذ شكلت إرهابات ومرجعيات لرفد هذا الاتجاه، فمن خلال تحليل الشكل المرئى إلى خطوط والأوان ومساحات، ومنح الخط واللون حرية واسعة لتشتغل على المسطح التصويرى دون قيود المحاكاة للأشكال الواقعية، فإن استهداف بنية الشكل الجوهرى اللامرئى فى التكميلية، وإحلال المفهوم الفكرى والهندسى المطلق فى الشكل الفنى، ففى ذلك حصل ابتعاد للشكل عن صيغته الواقعية ليظهر فى الرسم التجريدي وفق منظومات بنائية تجريدية نقية. فالتكميليون يرفضون الوصول بالتبسيط إلى حدود التجريد النقي. فقد اتخذت معالجاتهم للشكل طابعاً يتوسط بين التشخيصى والتجريدى للتعبير عن الظاهر والمتصور فى آن واحد. فالرسم التجريدي أخذ يستهدف الجمال النقي من خلال البحث فى وراء الطبيعة، للوصول إلى حقائق جمالية مطلقة ذات طابع كلي وشمولى، فهذا الفن "يتنقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة... إذ التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية... ومن الفردية إلى التعميم المطلق... لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلقاتها العضوية، ومن أرديتها الحيوية، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة"^(22 ص157).

فإن التجريد الذى أظهرته التكميلية لا يمثل الرسم التجريدي النقي، لذا

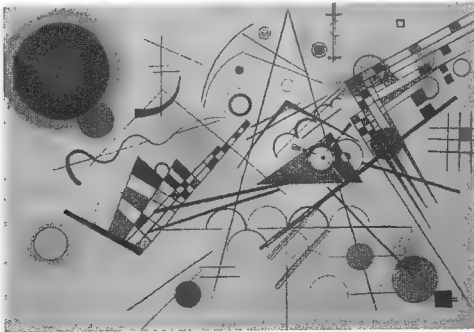
ينبغي أن يفرق بين التجريدي في الرسم، والرسم التجريدي. فالرسم التجريدي يقوم على التجريد الصرف (الشكل الخالص)، أي التجريد الكلي من أي موضوع يعطي للشكل محدوديته، في حين يحقق التجريد في الرسم- بنسب متفاوتة- في الاتجاهات الفنية الحديثة، إذ يمارس على الشكل بعض الاختزال من بعض نواحي الشيء الأصلي (الموضوع)، وبصورة عامة هنالك أسلوبان في الآراء البنائية الشكل الفني التجريدي: أسلوب موضوعي، الذي قد يستخدم منهج التجريد بشكل جزئي، إذ أنه يظل مع ذلك مخلصاً للطبيعة الموضوعية للأشياء. ولكن هناك أسلوباً آخر لا نجد لدى الفنان الرغبة في التصوير الموضوعي، بل تكون رغبته خالصة في التجريد، والصورة أو الشكل التي يشيدها عندئذ لا تهدف إلى تصوير شيء معين، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها، وسوى ما هي عليه من أنها صورة لا نموذج لها في العالم المادي المتشعب، إنما هي أصل، وهي نتيجة للفعل الفني، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئاً في ذاته، وهذا الأسلوب التجريدي الصرف (45 ص 197)، وعلى هذا الأساس نجد أن هناك فرقاً بين الرسم التجريدي والتجريد في الرسم.

وتشكلت لدى (فاسيلي كاندينسكي 1866-1944) رؤية فنية أظهرت توجهاته نحو التجريد بتنقية اللون والشكل، معتمداً في أسلوبه على اللاتشابه الشكلي للأشياء، بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيجابية قادرة على الوصول، في الطبيعة، إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر، و(كاندينسكي) الذي حقق سنة 1910، أول عمل غير موضوعي قد أوجد إحدى مسلمات التمثيل اللاصوري القائم على تجرية الفنان مع اللون والخط (1 ص 144)، تمكن الفنان من أن يوضع عواطفه في الخطوط والألوان من خلال التزامه الحرية في تأدية إحساسه الشخصي ونبد القواعد، إذ كان مولعاً

في فنه بالجمع بين الحركة والضوء واللون، متخلياً عن فكرة التمثيل الصوري، (كاندنسكي) كان يستخدم تقنية البقع الفاتحة والقائمة ليتسنى له الحصول على الحركة (35 ص 62)، ففي تكوينات (كاندنسكي) تشكل العناصر وجوداً مستقلاً، وتحلل الخطوط لتخلق حركة، ولتطلق إيقاعات تتفاعل عبر سطح اللوحة، ويعبر اللون وحده عن الأشكال التي تحوم في فضاء غير محدد، إذ أراد (كاندنسكي) التعبير عن عالمه الداخلي مباشرة عن طريق الألوان والأشكال التجريدية، مستمداً طاقته الداخلية من مصادر روحية ولا شعورية إذ تُعد فاعلة في تحليل الألوان والأشكال ومنحها أكبر قدر من الإيماءات الإيقاعية التعبيرية التي لها اشتغالاتها مع الضرورات الداخلية للفنان. وهذه بلا شك أحد فضائل التكميلية الأورفية من خلال التفكيك المنشوري للألوان والتدرج اللوني على أسلوب (كاندنسكي) (1 ص 144).

وعند فحص آلية الاشتغال وتقنية الأداء التي اتبعت في بنائية الشكل التجريدي النقي، نجد أن (كاندنسكي) قد استهدف إيجاد قيم جمالية من خلال اللون والخط، تقوم على مبدأ كلي في الجماليات، وهو عمل توافق وتآلف بين المتناقضات، بإظهار انسجامها في وحدة شاملة من العلاقات البنائية التي ظهرت بين الخطوط والألوان، وذلك باستدراج نوع من التآلف بين الخطوط والأطوال الموجية اللونية المتناقضة الحارة والباردة. ومن خلال إنباع (كاندنسكي) نوعاً من التقنية اللونية القائمة على إظهار غنائية اللون، والتي أدت إلى ظهور الشكل التجريدي بصيغ غير محددة نتيجة حركة لا متتهية تعبر عن سيل متدفق من الألوان والخطوط المتبادلة، الأثر في المكان على المسطح التصويري. وانسجاماً مع هذا النسق البنائي في الشكل الناجم عن إيماءات الحركة اللونية من خلال التبادل بين عدد من الأطياف اللونية المختلفة، فإن أرضية اللوحة استجابت لهذه

الدينامية اللونية، لتظهر أكثر غنائية بمساحات من الألوان والخطوط مشكلة نسيجاً فضائياً، ذات السياق الإيقاعي، فنجد أن اللون يتواصل مع الخط لتشيد هذه المنظومة الكلية بإظهار درجاته اللونية التي أحدثت تفاعلاً مع الخط بتوزيعات تستجيب لنفس الحركة التلقائية، لتظهر إيقاعات بصرية نتيجة للتباينات الحادة والتضادات في الدرجة والكثافة والملمس، إذ شكلت غنائية لونية تذكر بمرجعيات الفنان التقنية التي تعود إلى إرثه الأسلوبية وتجزده بتيار التكعيبية، بما يعزز مدركاته الشكلية، إذ إن ثقافته الجمالية قد استمدتها من (الأورفية) المتجذرة بـ(الفيثاغورية) التي أوجدت الأنظمة البنائية للسلم الموسيقي في الفن التجريدي (الشكل 17).



الشكل (17)

ففي عام 1911 نشر (كاندنسكي) كتابه (الروحاني في الفن). حاول فيه تعريف مفاهيمه الجديدة في الفن، وشرح نظريته في فن يقوم على القناعة

الداخلية دون أية محاولة لتمثيل مظهر العالم الخارجي صورياً.. وللفنان كل الحق في استخدام أي شكل من الأشكال التي يعدها ضرورية لتحقيق هدفه (64 ص 213). فالتجريدية حللت الأشكال، وذهبت إلى ما ورائها، وهذا ما أظهرته التكعيبية التحليلية، وكان هدف التجريدية تحرير الفنان من وطأة الشكل المادي، فقد وجد (كاندنسكي) أن التحرر من الطبيعة هي نقطة البداية، وعلى الفنان ألا يقصر تدريبه على عينة، بل عليه أن يدرّب روحه.. فجمال الشكل واللون ليسا هدفاً كافياً لمجد ذاتهما، بل على العمل الفني أن يثير استجابة على مستوى أعمق (29 ص 136-137)، لذلك نجد (كاندنسكي) يركّز على اللون في لوحاته، فهو إنما يرى اللون يتسم بطاقته التعبيرية العالية.

لذا فإن أسلوب (كاندنسكي) في أعماله الأولى يبدو قريباً من الانطباعية أو الأورفية، لكنه يسعى من تحرير صوره من عبء التمثيل الصوري، متوصلاً إلى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية - كتنقل أو تمثيل الطبيعة - بهدف التعبير عن ضرورة داخلية، لم يعد اللون جزءاً لا يتفصل عن الشيء، بل يصبح هدفاً وغاية، ويحمل، بل يجسّد حيوية اللون، وتلاشت حدة الزوايا، واستعاض عنها بمسطحات مبسطة وملونة ومخطوط منحنية وكروية لا تخلو رشاقتهما من دلالات عاطفية ورمزية.

تعرف (كاندنسكي) على التيار التكعيبي الذي مهد لتحول أسلوبه نحو الفن اللاصوري، ففي محاولاته لإعادة بناء العالم الموضوعي، تخلت التكعيبية عن أبعاد المنظور والإيهام المنظوري كي تبني مدى تشكلياً من سطوح متتالية متقاطعة ومتداخلة، تؤلف فضاء اللوحة، فإنها قدمت لأسلوب (كاندنسكي) معطيات أساسية في توجهه نحو التجريد، واحتكاكه بالتكعيبية الأورفية (ديلون) ثبتت لديه تجربته العاطفية مع اللون، لوضع تأليف ملون، يكون فيه

اللون مستقلاً عن الشيء ومنفصلاً عنه، وحتى عندما استخدم عناصر موضوعية، كان الغرض منها تبريراً للون، و(كاندنسكي) استخدم كما في الأورفية، التفكير المنشوري للألوان والتدرج اللوني (1 ص 144).

من هذا فإن أسلوب (كاندنسكي) يرتقي بوظيفة اللون إلى مرتبة الموسيقى من خلال إثارته للمشاعر دون الاستعانة بالمعنى الذي يتضمنه (67 ص 5)، فقد نظر (كاندنسكي) إلى الأشياء كألوان يجد فيها سلطة الموسيقى نفسها (1 ص 143)، لذلك فإن التجريديين اهتموا بإيجاد توافقية بين الرسم والموسيقى، من خلال تحرير الشكل وعلاقته بالموضوع، واهتمامهم بما هو كوني، ودفعوا الرسم باتجاه الفضاء اللامحدود، والذي تخلقه الإيقاعات الموسيقية. فقد أشار (كاندنسكي) إلى ارتباط الإيقاع في العمل التشكيلي بالإيقاع الكوني، بحيث أن ما يسميه بالضرورة الداخلية لدى الفنان ما هو إلا بالنتيجة اتصال لا واع بالإيقاع الكوني (90 ص 98).

لقد كانت معالجات (كاندنسكي) الأسلوبية تتمثل في أنه يحلل أشكاله موسيقياً، ففن الموسيقى هو فن الاستبطانات الداخلية، وهي تعد لغة مجردة تنأى بعيداً عن الوصف والمباشرة والتقليد، فمع التكوينات التجريدية تنفتح سبل الاتصال بين ما هو ذاتي وروحي، وبين ما هو كوني، فتبدو الأشكال متحللة، لا مركز لها داخل اللوحة، مستثمراً مبدأ التكعيبيين في تهشيم الشكل وتضييع ملامحه، كما تبدو الخطوط والألوان متناثرة في فضاء لا نهائي، كما يعبر (كاندنسكي) عن دهشته العميقة من التحولات العلمية حين قال: "بالنسبة لي كان انهيار الذرة انهيار العالم كله، كل شيء صار مزعزاعاً" (68 ص 405)، فإن غياب التماسك بين الأشكال المتناثرة قد سجل تحللاً في غياب الأسس المنطقية والتقليدية في إنتاج العمل الفني، وهذا ما يجعل الصورة لدى (كاندنسكي)

تتوافق والمنحى التكميبي الذي أعاد إلى الحسيات جوهرها الجمالي من خلال تحويلها إلى لغة جديدة تمتلك العناصر قابليتها على الانفتاح. فـ(كاندنسكي) اعتمد في تكويناته على بناءات خفية من مصادر روحية داخلية، قادت بالتالي الفنان التجريدي إلى اعتماد آليات جديدة أكثر تحراً وأكثر تعبيراً عن حريته. وفي هذا يقول (كاندنسكي): "ليس هناك إلزام في الفن، لأن الفن دائماً حر..." (9 ص 91).

كان ابتعاد الفنان التجريدي عن الطبيعة والموضوعات عموماً وتوجهه إلى الاختزال والتجريد، لرغبته في تأسيس شكل جمالي جديد خاص به، والافراد بالأنموذج الأسلوبية والتقني المؤثر، مما أدى إلى اهتمام الفنان بالكيفيات التصويرية للخط واللون والخامة، والاهتمام بالتكوين العام للعمل الفني، وبما يعزز مفهوم الشكل الخالص.

وتشكلت لدى (بيت موندريان Piet Moundran 1872-1944) معالجة أسلوبية أظهرت توجهاته نحو التجريد النقي ذات المنحى الهندسي، وذلك من خلال مروره بتيار التكعيبية، وما آلت إليه أبحاثه عن الشكل الجوهري، من تجريدات نقية، فهو ينطلق من استخلاص واختزال العالم الموضوعي إلى أنموذج أساسي بني بحسب هيكلية مبسطة من المساحات والقيم اللونية، فانطلق في بادئ الأمر من اختزال البنى التأليفية لدى التكعيبين، وعمد بعد ذلك إلى تحليل اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة، ليصل إلى اكتشاف الشكل المصور في أكبر تبسيط له، معبراً عن إمكانية الفنان التأهيلية وعن مفهومه الخاص للكون (1 ص 146).

إن (موندريان) برؤيته التشكيلية إنما يحطم التجربة الطبيعية، ويعيد تنظيم ذلك المنظر تجريدياً، من خلال إضفاء الطابع العقلاني الهندسي عليها، وهذا ما

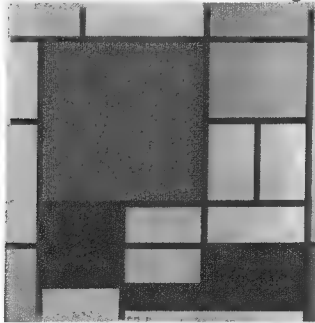
جاء في أعقاب عمليات من البحث عن الجوهرى والوصول إلى الحقيقة الجمالية الخالصة، انطلاقاً من إيمانه ' بأن مظهر الشكل الطبعي يتغير، ولكن الحقيقة تبقى ثابتة ' (67 ص13)، فـ(موندريان) يتجه نحو المراكز الهندسية المعمارية التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية للتكعيبية (22 ص161).

وبهذا فالمعالجات الأسلوبية التي طرأت على الشكل الفني لديه أفصحت عن نزعة تجريدية هندسية، إذ فقدت الأشكال الفنية صيغتها الواقعية تدريجياً من خلال عمليات التبسيط المتزايدة، فكانت عمليات التغيير التدريجية التي حدثت في النسق البنائي أظهرت علاقات بنائية جمالية ذات طبيعة كلية وملخصة، وجدها (موندريان) تشكّل القاعدة في العلاقات الختمية بين الأشكال (67 ص11). وهذا ما ظهر لدى التكعيبيين. فقد وجد هذه العلاقات تنهض على صيغ هندسية من خلال تقاطع الخط العمودي والأفقي، وهي قيمة جمالية تجريدية أظهرتها معظم أعمال (موندريان)، وهذه القيمة تمثل لديه الحقيقة الجمالية الثابتة. فقد بلور اتجاهها رئيساً في الرسم التجريدي الحديث، وفي مسيرته الفنية نسق يماثل النسق الذي سلكه (كاندنسكي) إلى حد كبير، فقد اتبع مساراً موازياً مع نهاية متماثلة (13 ص208). وقد جاء هذا المسار الفني نتيجة استهداف الشكل الجوهرى بصيغته الكلية الملخصة من جميع التفاصيل الفردية في ظواهر الأشياء المحسوسة، وبدأ هذا المسار خطواته الأولى منذ أبحاث (سيزان) عن الأشكال الجوهرية، ثم يتوسع في التكعيبية، ويتضح بجلاء وصفاء في الرسم التجريدي الحديث، إذ أخذ (موندريان) يبحث من خلال عمليات الاختزال في أشكال الواقع المرئي عن أشكال الكينونة الأساسية، والتي أراد من خلالها إظهار الواقع الخفي للامرئي، وهو واقع يتجسّد بقوى فاعلة خلف مظاهر الأشياء (101 ص17).

فمن خلال البحث عن الشكل الجوهرى الذي اتخذ صيغاً تشييدية، منظوراً لها بجماليته بعين الهندسة، استطاع (موندريان) أن يصل بالشكل الفني إلى مصاف الجمال التقى عندما لخص جميع الخطوط والألوان، وجعل الشكل يتكون من منظومة تشييدية، تنهض على قيم جمالية ناتجة من تقاطع الخططين المتعامدين والزاوية القائمة وبضعة ألوان رئيسة. فالشكل لديه اتخذ صيغاً تجريدية خالصة ذات منحنى هندسي ومظهراً صلباً، وهو ظهر على وفق معالجات وجدت لها مرتكزات فلسفية من خلال تأثره بنظريات الفيلسوف الهولندي (شونماكرس) والتي أظهرت فلسفته الماورائية بتوجيهات ثيوصوفية^(*) اعتمدت مبادئها التجريدية على فكرة الرياضيات التشكيلية، والتي تحكمها أنظمة كالتوازن والإيقاع والوحدة، فد (شونماكرس) يقول 'إننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل الداخلى للحقيقة' (29 ص 112). من هذا عمل (موندريان) على الحقائق الداخلية الجوهرية وعلاقاتها الكونية، وهذا ما تؤكد كتاباته التي يقول فيها 'إن ثقافة الشكل المعين تقترب من نهايتها، وإن ثقافة العلائق الجبرية قد بدأت، هذه العلائق الجبرية هي قوانين الطبيعة، قوانينها العظمى الخيثة وراء المظهر السطحي للأشياء' (27 ص 80). فالمعالجات التكميلية ومن خلال تقسيمها للأشكال إلى مساحات مسطحة، إنما حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة مدّعية أنها تعطي بذلك صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره

(*) الثيوصوفية (Theosophy): تعاليم صوفية تذهب إلى أن الله (سبحانه وتعالى) يمكن أن يعرف عن طريق رابطة مباشرة مع العالم الآخر، ويعتمد التصوف الإشراقي على البوذية البراهمانية وغيرها من الفلسفات الشرقية، ويذهب إلى أن النفس الإنسانية تغير حضورها وغيابها على الأرض مرات عديدة إلى أن تكفر عن الخطيئة وتتحد بالله. م. روزنتال ويب ودين، الموسوعة الفلسفية. أنظر: (13 ص 209) و(81 ص 157).

الخارجية، من خلال استخدامها للأشكال الهندسية المعبرة عن دلالة الأشياء الحقيقية الثابتة والدائمة (1 ص 81). ومن المعلوم أن (موندريان) قد اقترب من التجريدية وذلك من خلال الفن التشخيصي والمعالجات الأسلوبية للتكعيبة المركبة. وهذا التطور الأسلوبي كان بطيئاً، ولكن باعتقاد (ريد) منطقياً وحدسياً في آنٍ واحد. وبشكل عام، فإن تجريدية (موندريان) كانت نتيجة تجاربه التكعيبة التي أراد لها التنقية من العناصر الثابتة والموجودة في الطبيعة... وقد قال (موندريان) "لكي نخلق الواقع النقي فمن الضروري اختصار الأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل، واللون الطبيعي إلى الألوان الأولى" (الشكل 18) (59 ص 65).



الشكل (18)

لقد كان لأعمال (موندريان) هذه تأثير مباشر في بعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة، فالتجريدية لا تسعى إلى الموضوع الأدبي، بل تقدم الشكل وعلاقته على المضمون، وتتعامل بلغة الشكل الخالص أو المجرد.

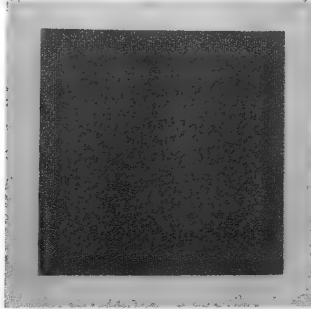
كما أن الذات التجريدية تسعى إلى تجاوز الأشياء والمضامين القديمة كلها، عن طريق التحرر الكامل من الأشكال الطبيعية، للتعبير عن الضرورة الداخلية لذات الفنان (1 ص 144)، ومحاولة كسب أكبر قدر ممكن من الحرية والإرادة غير المقيدة بالنظريات، حتى أصبح الأسلوب التجريدي هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية (7 ص 199).

ويرى الباحث أن التحليل في الرسم التجريدي أصبح عمولاً على الشكل الخالص، وذلك من حصيلة الانفعالات المثارة بواسطة الرسم المجرد، عبر نبذ المعنى وتحليله ومحاولة إيجاد علاقة بين الرسم والموسيقى، وهو ما قاد التجريدية إلى جعلها فناً ذي نزعة شكلانية غير مغلقة، تمثل إلى التحليل في الشكل والمضمون.

يشارك في توجّه كهذا إلى أسلوب الرسم الخالص الفنان الروسي (كازيمير مالفيتش Kazimir Malevich 1879-1935) الذي يضع خلاصاته التشكيلية في مجال الرسم من خلال المساحة المسطحة، إنه يُحيل كل ما في الوجود إلى مربع يكتسب لوناً محدداً، جاعلاً رؤيته النقشافية هي المحور الذي يُدار من خلاله أسلوب الشكل الهندسي الخالص. أطلق (مالفيتش) اسم التفوقية أو المعرفة الصافية (Suprematisme) على أسلوبه هذا، فعلى الرغم من أنه أحب الأسلوب والتقنية الجديد للتكعيبية في رؤية الحقيقة، إلا أن (مالفيتش) أراد بهذا المفهوم تأكيد أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس، وإن المعرفة الصافية، بدون أشياء، تُبعد التواردات والتأثيرات، ولا تعترف بغير المطلق (1 ص 149).

فالشكل الهندسي عند (مالفيتش) هو الاختزال الكلي للعالم التمثيلي جاعلاً من المربع شكلاً نقياً، وهو بهذا يشترك مع كل التكعيبيين و(موندريان) في

سعيهما إلى شكل يتميز بالبساطة والهندسية ذات الإيقاع الكوني، كما تجدر الإشارة إلى علاقة (ماليفتش) بالتجمعات الدينية الصوفية التي أسهمت في بلورة أفكاره عن الإنسان والوجود والأشياء وعلاقتها بالرسم، وجمال الشكل الهندسي والمربع لدى (ماليفتش) هو إلغاء الأشكال التي يمكن أن تُحيل المشاهد إلى العالم الحسي وما يتبعها من مشاعر، مانحاً إياه حرية التصور ورؤية ما يراه، فالانطباع الذي يولده تضاد بين المربعين الأسود والأبيض، أساس لكل فن. واعتبر (ماليفتش) هذه اللوحة بمثابة نقطة الصرف في التصوير، وسماها الإيقونة العارية بدون إطار زمني، كأنما الغاية منها إيجاد مادة تفكير صافية ومادة للتأمل الخالص (الشكل 19) (1 ص 149). وهذا ما تميزت به معالجات (ماليفتش) في استخداماته الهندسية - مربع أو مستطيل - وتوظيفها مع الفضاء المحيط، توصلاً إلى مفاهيمية مثالية عن الرسم، والذي وجد مداه التطبيقي عند التكميين.



الشكل (19)

وفي أعمال أخرى، ينطلق (ماليفتش) بأسلوب الأشكال الدائرية أو المعين، ليتوصل إلى اكتشاف الفضاء، ووضع القواعد الأساسية للصور البنائية والبنى

التكعييبية. وعن طريق هذا الاختزال المبني إلى مبادئ حسابية، أراد (ماليفتش) أن يسجل عاطفة إنسانية، وأن يقود المشاهد لأن يتحرك ويتأمل (1 ص 149). يود الباحث أن يُشير إلى أن طروحات التكعيبيين و (شبنغلر) تشترك في جوهرها مع خطاب (ماليفتش) وغيره من الفنانين ذوي التوجه التجريدي الهندسي، والذي يشرع في امتداده من خلال اتساع مدى التصوير اللامتناهي للمربع كشكل مكتمل لا نهاية له، البداية والنهاية تشترك من خلال اكتمال صلة الأضلاع المتساوية والزوايا المتقابلة، وأن يقترب من الدائرة في حالة انفتاح الأضلاع الداخلية، فالاكتمال المطلق للمربع يمنحه ثباتاً واستقرارية وتوازناً، كاشفاً عن صلته بالقوانين الكونية. فبالرغم من اختلاف مزاج المفكر عن الفنان، كما يقول (شبنغلر)، إلا أن مناهج التعبير للوعي اليقظ لكل منهما، هي في الباطن مناهج واحدة. إن حس الفنانين بالشكل من رسامين أو موسيقيين، هو في جوهره ذو طبيعة رياضية، وأن التنفيذ الملهم ذاته لعالم غير متناهٍ يعرض ذاته من خلال التحاليل الهندسية المبسطة والتصميمية (39 ص 137)، والأشكال المبسطة تؤمى بأكثر من إشارة إلى التكعيبية.

حاول (ماليفتش) تقريب أسلوبه من الحقيقة الروحية بحثاً عن نوع من الشعور بالاستقرار، مؤسساً لمفاهيمية ثابتة، لذا يمكن جعله داعية لمثالية جديدة لها زمنها الخاص. يقول (ماليفتش) في كفاحي البائس لتحرير الفن من نير المدرجات التجأت إلى شكل المربع، وعلى المبدع أن يتجاهل محتوى الأعمال التصويرية (104 ص 216). ففي قوله هذا إنما يتفق مع مبادئ التكعيبيين من خلال طروحاتها الشكلانية، باعتمادها البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية، والتي بلغت في الرسوم التجريدية حافتها النهائية في البحث عن الشكل الخالص، في تركيزها على لغة العقل والتصميم.

الدادائية^(*)

دفعت الانتكاسات الروحية التي عاشتها أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى عام 1914 إلى تبني رؤية جديدة للتعامل مع الأجناس الإبداعية، ومنها الرسم، بحثاً عن أساليب وتقنيات جديدة للتعبير، تفرض نفسها على الفنان أحياناً، ويتناغم مع الأحداث، بحيث يأتي التعبير بشكل لم يسبق له مثيل. فكانت التناقضات الاجتماعية العميقة، والفوارق الطبقيّة، والبرجوازية الصاعدة، والخوف من مستقبل مجهول، فكان أن ولد رد فعل بالاتجاه إلى تحطيم وهدم كل ما يتعلّق بالمفاهيم الجمالية السابقة.

ومن خلال خلق فن ينقص الفن، وتحطيم كافة الأشكال الحضارية، والتوجه إلى الفوضى، كانت الدادائية قد أفادت من أساليب وتقنيات الفن التلصقي للتكعيبة، وطباعة النصوص من المستقبلية، واستعمال اللون من التعبيرية، والتلقائية من (كاندنسكي)، والابتكارات الشعرية من (أبولينير) (17 ص 290).

اتخذت الدادائية موقفاً حاسماً يتسم باللامسؤولية واللاعقلانية، وتحطيم كل قيم الفن التقليدي السائدة آنذاك، كنوع من أنواع الشجب والاتهام المسعور لعالم متحضر مزعوم. وراح الدادائيون الذين لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن

(*) الدادائية: نشأت في مقهى من مقاهي زيوريخ في فبراير 1916، روادها كانوا جماعة من الفنانين، بينهم (دوشامب) و (بيكاييا) و (شويتز) و (آرب)، فلما أرادوا اختيار اسم لها، قلب أحدهم صفحات قاموس عبثاً، ثم وضع أصبعه حيثما اتفق على صفحة منه، فوقعت على لفظة (دادا Dada) التي يستعملها الأطفال الفرنسيون في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب، وأصبح هذا اللفظ اسماً للحركة. انظر: (63 ص 182).

آرائهم، لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تختبر بياهم، بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه بشكل يسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها، لذلك عمد البعض إلى تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام والفضائح، لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كصناديق القناني، وفضلات الطعام، والمباول. وسخرت الدادائية من العلم والتطور الصناعي (1 ص 161). ويود الباحث أن يشير إلى أن تقنيات التكعيبيين أثرت في جوهرها على تقنيات الدادائيين من خلال نتائجهم الفنية.

ولما كانت الدادائية تطرح أفكاراً تدور حول المصادفة واللاعقلانية ونسف فكرة الفن، وفي ذلك يقول (أرب) 'كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر، في تصورنا، على انقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا، وكنا نأمل خلق نظام جديد متوازن' (60 ص 121). فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث (23 ص 111). لقد استخدمت الدادائية تقنية المواد المهملة والهامشية، وحاولت الإيمان بقدرة الذات على الخلق والإبداع وقديستها، لا من خلال العقل، بل من خلال وجودها المقدس وعدميتها. لقد اجتاحت العدمية والفوضوية والعبث لضرب سلطة القيم والأخلاق والأحكام الجمالية، والاحتفاء بالمهجوم على كل البنى الجمالية، فهي تحاول التعبير عن الاحتجاج والشعور بالعدمية، وفرض الهامش على المركز، واستخدام تقنيات ومواد مختلفة، فكانت الأنشطة الدادائية تركز على الذهول والحيرة الشديدة، عن طريق جعل الأعمال الفنية محور للفضائح، وكان هدفها الأسمى إثارة حفيظة الجمهور (16 ص 87). وقد خلقت الدادائية قوة دافعة، وأسست اتجاهاً في التطور الفني للفن الغربي لم يستنفذ حتى الآن، فلا زالت حالة الوعي في أوروبا وأمريكا، والتي أثارت مثل هذه الظواهر، كالمستقبلية والدادائية سائدة. ولا زلنا نبحث عن صور

للتعبير عن دوامة الحياة الحديثة، حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة (29 ص70).

تبنت الدادائية، التي تلتقي مع الفن التكعيبي، وسائل التعبير في تقنية الإلصاق والتركيب (Montage). هذه التقنية التي عرفها التكعيبيون، ستأخذ مع الدادائية قيمةً وأبعاداً جديدة، كالصورة الفتوغرافية، وبطاقات دخول الحفلات، وقصاصات الجرائد... التي يضاف إليها مواداً أخرى كالأسلاك، والأزرار، وعلب الكبريت... إن تقنية هذه الأشياء الموجودة والتي استخدمت في غير مجالاتها قد أفقدت دلالاتها الأساسية، واستخدام مثل هذه الأشياء الغريبة عن التصوير يعبر عن أسلوب الدادائية واهتماماتها الرئيسة، كرفضها للمفهوم الجمالي التقليدي، وما يتطلبه من تقنية محددة، والتركيز على عامل الصدفة، واهتمامها بالطبيعة العفوية لهذه العناصر التي أخذت منحها (1 ص171).

إن الإلصاق الذي لم يكن استنباطاً دادائياً، استخدم للمرة الأولى مع التكعيبي في الورق الملصق لدى (براك) و(بيكاسو)، لهذا كان أثر التكعيبي واضحاً في الرسم الدادائي، من خلال استخدامها تقنية الإلصاق، والتي أضافت إليه طابع الحدث اليومي، بينما استخدمت تقنية الورق الملصق مع التكعيبي كجسم غريب، إنما يحمل، بإدخاله إلى المساحة المصورة، بنى وتواردات تدخل في أسلوب اللوحة الدادائية (1 ص171). وترتبط بتقنية الإلصاق الصورة المركبة من عناصر كتابية، تجمع بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية، إنها تضيف إلى العمل المصور الظاهرة اللغوية، إذ تصبح الكلمة أو جزء منها، كشيء مكتشف، تدفع المشاهد للتعرف إليها. استخدمت هذه التقنية من قبل التكعيبيين، وكان أثرها واضحاً على تقنية الإلصاق الدادائية، والتي ركزت بنسبة أكبر على ظاهرة التركيب، ففعل العناصر الملصقة ينعكس ليس فقط في الكتابة، بل في التمثيل

المصور وبينته الخطية، وقد أخذ التركيب والإلصاق^(*) صفة تعبيرية في أعمال الدادائيين، ويلاحظ أن الصورة المركبة تهدف لإثارة الصدفة، أو التضاد من خلال مجاورة الألوان، إلى جانب عناصر تمثيلية توضع بمقاييس غير متجانسة، الغاية ليس الترابط التشكيلي، بل القصة أو الفكرة التي تتضمنها (1 ص 172).

ولإزاء فنان مثل (مارسيل دوشامب 1887-1968) الذي مهد أسلوبه لحركة الدادا، قد يكون الفنان الدادائي الأكثر انسجاماً مع أفكاره. لقد تبنى (دوشامب) شعار (باكونين)^(**) القائل بأن التخريب هو خلق أيضاً، لذا كان (دوشامب) يقف لكي يهز البرجوازية التي عدّها مسؤولة عن إضرار نار الحرب، وهو مستعد لاستخدام أي وسيلة ضمن الخيال المرعب الذي عمل صور من النفايات، أو إشارة مواضيع مخزية داخل المجتمع، كالمباول والعري والجنس، والارتفاع بها إلى مصاف الأعمال الفنية المحترمة. فترى (دوشامب) الفنان الدادائي يضيف شوارب إلى صورة الموناليزا (29 ص 70). إن (دوشامب) الفنان الدادائي احتل حسب تعبير (رويين) مركزاً في عالم الفن بما فعله أو لم يفعله (1 ص 169)، إذ جسّد (دوشامب) رفض الدادا فصل الفن عن الحياة، مؤكداً أن الفن ليس سوى وسيلة تعبير إلى جانب وسائل أخرى عديدة، وليس غاية مهيمنة لأن تملاً حياة بكاملها (1 ص 169).

(*) لعل الفرق الرئيسي بين التركيب والإلصاق، هو أن العنصر الملصق يحتفظ في المونتاج باستقلالية أكبر، ويستخدم لقيمه الخاصة. في حين أنه يفقد هذه الاستقلالية وهذه القيمة الخاصة، ويصبح جزءاً متمماً للوحة في الإلصاق (1 ص 171).

(**) ميشال باكونين (1814 - 1876): فيلسوف روسي، ومن أبرز الفلاسفة الفوضويين، وكان يشدد على ضرورة هدم دائم متأثر من صراع الأضداد. للمزيد ينظر: (8 ص 122).

إن تأثير (دوشامب) بأسلوب وتقنية التكعيبيين، فيما يخص تفكيك الشكل وتهدمه وتشويهه، لذا تُعد- عارية تنزل السلم- (نموذج العينة 2)، من أشهر الصور الحديثة، وظهورها في معرض أرموري في نيويورك عام 1913، أحدث استهجاناً كبيراً، وقد شبهها الرئيس الأمريكي السابق (روزفلت) بانفجار معمل للأخشاب، فالعارية تُعد وثيقة تكعيبية، ذات تشابه وتأثير بأعمال التكعيبيين والمستقبليين، فالحركة التي تشابه التكديس، والسطوح المطردة في الشكل ليست ببساطة الآلة، وإنما هي إيقاع مسلسل لماكينة تحولت إلى إنسان. فالأسمر والقهوائيات واسلوب البناء للعارية هي نموذج تكعبي كامل، فـ(دوشامب) يتجنب السطوح الرتيبة وتداخلها في الأسلوب التحليلي، رغبة منه في حرية الحركة وعمق الفضاء (52 ص 44). فقد أوضح الفنان بأنها: 'صورة لا تعبر عن نفسها، وقد جاءت نتيجة عوامل ديناميكية، إنها تعبير عن الزمن والفضاء الذي يشغله تجريد يمثل الحركة التي جاءت عن ضرورة تجاوز ناشئ عن لونين أو أكثر على سطحها. وحددت عن قصد ألوانها بالوان الخشب، لو أخذنا حركة الشكل في الفضاء، ندخل عصر الهندسة والرياضيات' (29 ص 66). يقترب (دوشامب) هنا من مبادئ التكعيبيين في سعيهم إلى شكل ذو بناء هندسي رافضاً ارتباطه بالأشكال الطبيعية.

فكان (دوشامب) الذي عُرف عنه احتقاره للنظرية، قد وقف موقفاً لا فنياً، مكتفياً بعرض أشياء جاهزة بعد أن وقع عليها، وعلى هذا الفهم كان (دوشامب) يبرهن بأن الشيء الجاهز الصنع، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني، حين اقتنى مبنولة ووقع عليها وأسمائها الينبوع 1971، وهي إحدى سمات التكعيبيين (60 ص 121).

إن العمل المهم الذي حققه (دوشامب) هو الزجاج الكبير، والذي عبّر عن

خلال هذه التقنية عن موقفه إزاء العالم الصناعي، وعن رغبته في التحرر من نظام القيم السائدة. ويتأثر هذا الاتجاه اتساع نطاق تقنية الإلصاق، بحيث أنه لم يتوقف عند حد، وقد حاول كل من (بيكاييا) و(دوشامب) الخروج من نظام القيم السائد، فأخضع (بيكاييا) معظم تأليفه لبنية غير متناظرة، وتجمع بين عناصر متباينة، كما سار (دوشامب) في الاتجاه نفسه، إنما بأكثر جذرية، إذ حاول أن يقابل بين الشيء التقني والشيء الجمالي، وأن يطابق بينهما، وقد ذهب أبعد عندما عرض الأشياء الجاهزة (1 ص 172)، فإن الدادائيين كانوا أقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، وأكثر نزوعاً إلى تمزيقها، فإلهم بالنسبة إليهم، لم يكن العمل الفني بذاته، بل الهزة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يسببونه في الذهن (60 ص 121).

ويشارك (فرانسيس بيكاييا 1879-1953)، وهو من الفنانين الأوائل في أسلوب اللاتصوير، إذ عبّر عن اتجاهه اللافتي في مجموعة من الأشياء (الصور الشخصية Objects Portrait) عبارة عن رسوم لأشياء تقنية معزولة تأخذ دلالة جديدة بفضل العناوين- أسماء أشخاص معروفين- التي أطلقت عليها، زمرور سيارة (بيكاييا)، شمعة السيارة، فتاة أمريكية تتعري... صور آلة غريبة تجسد فكرة اللاتصوير لغياب اللون، فقط الأسود والرمادي والفضي، وبعد ذلك سيقصر نتاجه على الشعر، ومجلة- 391- (1 ص 170).

إن حركة الفن الدادائي لم تبدأ عند (بيكاييا) إلا عام 1913، فقبل هذا العام لم يدعي الأسلوب الدادائي، بل صور مخططات هيكلية لآلات دقيقة للغاية في تركيبها (62 ص 127). فد(بيكاييا) مثل الضبط التكعبي، ورفض تعصب ارتباطه بالأشكال الطبيعية، فقد صور عام 1913 مجموعة لوحات بعنوان (ذكرى عزيزتي أدنى) وكان موضوعه هو الماكينة الإنسانية التي زين بها (بيكاييا) كتابه

الشعري والتخطيطي، ومخلوق (بيكاييا) التصويري الممثل في- أدنى- هو أسلوب تكعيبي، وإدراكه للدادائية جعله يضمها العاطفة الإنسانية والشكل المكثي، وقد ترجم خياله في مقاطع وسطوح سائلة تبرز رصاصيتها عن طريق الأشكال الحمر والخضر والزرقي، ولا يمكن تسمية هذه الحركة ميكانيكية، لأن العمل الضجيجي ورد فعل . أدنى- يتضمن رغبة مرنة لألة ميكانيكية تنأى عقدة رغباتها من نسب نصف آدمي (الشكل 20) (52 ص45).



الشكل (20)

لقد جمعت الدادائية حولها مجموعة من الفنانين كانت ممارساتهم الفنية كلعب شكلي، كتصورات مرة للمخيلة التشكيلية، أي أن يكون للتجربة الفنية صفة التلقائية، واللاعقلانية، واللعبية، وهو ما يبرز انتقاء الدادائية للصور التي لا تمثل أية قرابة شكلية فيما بينها، وإنها لا تعيش سوى الحاضر، فوضوياً، وترفض كل منهج أو تقليد، وعلى حد تعبير (بيهار): 'ليست هذه مفارقة خاصة بالدادائية أن تُنتج هذه الحركة التي تبنت الهدم يمثل ما أنتجت، فالدادائية تخلق في

الوقت الذي تهدم فيه، وبتهطيمه البنى القديمة، كان (تزارا) يعرف أنه يبني نظاماً جديداً (1 ص170).

أما في هانوفر، فتمثلت الدادائية بـ(كورت شويتز Kurt Schwitters 1887-1948)، الذي كان أسلوبه دادائياً، منذ عام 1919، إذ استنبط تقنية تقوم على الإلصاق أطلق عليها اسم (مرتز Metz)، مصدرها كلمة (Kommetz)، نحتها ممزقة على ملصق إعلاني، استخدمه (شويتز) في لوحته إصاقاً، إذ أدخل العناصر الدادائية إلى التقليد الشكلي البارز في التكعيبية. إن أسلوب وتقنية (شويتز) تشكل جسراً ما بين التكعيبيين والدادائيين وبعض فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية، الذين حاولوا الإفادة من أساليب وتقنيات التكعيبيين والدادائيين (1 ص168)، لذا استطاع (شويتز) أن يجمع أشياء أكثر تنافراً وابتدالاً من تلك التي استعملها التكعيبيون، وأقل منها قابلية لأن تحول، وتجمع معاً، استطاع أن يحولها ويجمعها، وجعلها تمتاز بالترتيب والتنسيق والتلوين وبلسمات خاصة (62 ص130).

إلى جانب تقنية الإلصاق يتضمن نتاج (شويتز) ما عرفه باسم (باو) وتعني في الباهواوس، بناء، عمارة، إذ قدّم الفنان نموذجاً عن بيته الذي حوله إلى كاتدرائية من المهملات والأشياء المتروكة، أي أن (شويتز) قد أوجد بيئة جمالية ذات صفة حياتية خاصة، مرتجلة، تتضمن أفكار تناولها فنانون ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا (1 ص168).

إن موقف (شويتز) إزاء العمل الفني، أسلوباً وتقنياً، المتعارض كلياً مع الموقف اللافتي أو اللاجمالي، كما عبّر عنه (دوشامب) و (بيكاييا)، فهو يؤكد أن الفن مبدأ أساسي، ويرى أن (مرتز Metz) أي تقنية الإلصاق الدادائية الخاصة به،

تمثل التحرر من كل القيود باسم الخلق الفني، ولا تسعى سوى إلى الفن، وهو إذ يرفض فن الماضي فذلك لكونه من الماضي لا لكونه فناً (1 ص 169).

وعلى الرغم من أن أعمال (شويتز) بقيت أقرب إلى أساليب وتقنيات التكعيبية، لكنها عُدَّت داءائية لطبيعة المواد التي صنعت منها، بقايا سلات المهملات، أو ما يلتقطه الفنان في الشارع، مثل هذه المواد كانت قد استخدمت من قبل التكعيبين، لكن (شويتز) سيضعها ضمن أطر جديدة، وبأسلوب خاص، وقد توصل في تركيباته الإلصاقية الكبيرة إلى أبعد مما كانت قد توصلت إليه التقنيات التكعيبية مع (بيكاسو) و (براك)، فهي ذات قوة لونية قد لا نجدُها في الإلصاقات التكعيبية البارزة، وذات قوة شاعرية (1 ص 172).

السريالية^(*)

إن السرياليين باشتغالهم على منهج يُعلي من شأن اللاشعور، والصور الحلمية الميتافيزيقية، إنما كانوا يهدفون إلى حقيقة جديدة، فـ(بريتون) يقرب ما

(*) ظهرت عام 1924، وهي من بقايا الداءائية، وأخذت شكلاً محدداً في الأدب والفن مع الشاعر(أندريه بريتون). وإذا كانت الداءائية قد أثارت السخرية في أوروبا، فإن السريالية حطمت المنهج المتبع في فن التصوير. وتعتمد السريالية طريقتين في الأداء، الأول تعتمد على التجسيم الواقعي الشبيه بالفوتوغراف، والثانية تعتمد الأسلوب التكعيب المسطح ذي البعدين. واحتضن (بريتون) و(ماسون) و(خوان ميرو) اتجاهات كانت تغلب حساسية الأعصاب والتزعج الأوتوماتيكية، وقد تمكن (دالي) و(تاتغي) وغيرهما من إنتاج صور خيالية تحتوي هزات عصبية وهلوسة. ومن الفنانين السرياليين (أرنست) الذي يولف بطريقة الكولاج أشكالاً تجمع بين الإنسان والطير والحيوان، فيكون عالمه أشبه بالأساطير. للمزيد أنظر: (9 ص 130-143).

فوق الواقعي (Superealism) من الحقيقة. يقول (بريتون) "أعتقد أن الحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً، أقصد الحلم والحقيقة، يوجد في نوع من الحقيقة المطلقة، في ما فوق الواقع إن صحّ هذا التعبير" (12 ص 27). كما يقول "في الخارق جميل دائماً، وكل خارق جميل، بل لا جميل إلا الخارق" (12 ص 27). إذ كان السرياليون وعلى خطى الدادائيين يشكون في قدرة الأشياء الخارجية الموضوعية والعقلية على التعبير عن الإنسان وقيمه، لذا فالعدمية، والهدم والتحطيم، والعودة إلى الفوضى المقترنة باللذة واللعب والمصادفة والتلقائية، وتجاوز القيم والعشية، ورفضها للعقل، ورفض الاهتمام الجمالي، ورفضها للمبدأ أو السلطة والقاعدة، وتمسكها بالحرية، وفي رفضها الاعتبارات الأخلاقية، وباستخدامها للاشعور واللاوعي والأحلام الهذيان، كان منهجها لإنتاج معرفة جديدة وحقائق جديدة وفن جديد من ناحية الأساليب والتقنيات.

وعند مقارنة الحركة السريالية مع الحركة التكعيبة، فإن ما سمّي بالرؤى التخيلية قد أخذت أسلوب وسائل التعبير التخيلية المعاصرة، ذلك أن الفنان السريالي يصوّر ما يشعر به دون الاستعانة بصور العالم المرئي، وإن الخيال لعب دوراً كبيراً في الحركة التكعيبة، خاصة في الستين الأخيرتين من المرحلة التحليلية (1 ص 179)، ففي الرسم الحديث، تعمل القدرات الذهنية والعاطفية على خلخلة الجدل الطبيعي المتحكم في بنية المراتب، مما يجعلها تتخذ وجهة تخيلية لا منطقية، وهذا يتيح المجال واسعاً للفنان لأن يدير ظهره لمعايير الوجود الشيعي مقترحاً نمطاً من الأشكال والمرموزات، هي الأخرى ذات أسلوب تخيلي، مما يجلب معها جمالية لا سبيل لأن نعثر على قرين لها في العالم المرئي. وبما أن العلاقة بين ما هو طبيعي وما هو تخيلي لا بد من أن نجد تأثيرها المشترك، فالفن

يصبح محض كيان قادر على حمل سمات أسلوب المتخيل والماورائي، تبعاً للمنهج التصويري والجمالي المتبع، فالتكعبي يرسم ما يتخيله لا ما يراه.

إن السريالية تقوم على الإيمان بحقيقة عليا لبعض أشكال التوارد التي كانت ما تزال مهمة ويسلطة العقل المطلقة، وباللعب المتجرد للفكر، وهي تسعى لهدم جميع أشكال الآليات النفسانية الأخرى كلياً، ولأن تأخذ مكانها في حل مسائل الحياة الأساسية (97 ص 455). وشدد (بريتون) في بيانه على مفهوم الحرية بوصفها أساس الحرية السريالية. إن كلمة حرية وحدها هي كل ما لا يزال يثير حماسي¹ (97 ص 455). فالحرية هي الدافع الرئيس للنشاط السريالي، وحرية الفنان بتحطيم المقدسات، وبذلك تُعد الحركة السريالية ذات طبيعة رافضة لكل أشكال التقاليد والقيم والأعراف القديمة، رافضة بذلك واقعها المعاش المتأثر بالحرب وما خلفته من تفكك وهدم للنفس، وتهديد مستمر يرافقه حالة من القلق والاستقرار، فقد ثارت ضد المجتمع واللغة والمقدسات والقواعد والعقل وخصوصاً الثقافة.

يُعد المبدأ الأساسي في السريالية هو وجود عالم أكثر حقيقة من العالم الاعتيادي، وذلك العالم هو عالم العقل اللاوعي (28 ص 95). وكما يسمى أيضاً العناصر الخاصة بالحياة المشعور بها جزئياً، والتي تتكشف لنا في الأحلام، وأحلام اليقظة وحالات النشوة وحالات الهذيان، والتي تشكل أحد مظاهر التجربة الإنسانية، فالفن جزء مكمل وجامع لمجمل الوجود الإنساني ضمن نظام اجتماعي يشكل وحدة كاملة (28 ص 96). واللاشعور طبقة عميقة من الغرائز المكبوتة والشهوات داخل العقل الإنساني، لا يمكن بلوغها في الأحوال العادية، والتي يكشف النقاب عنها جزئياً في الأحلام، وفي الأعراض العصائية واللاشعور

وفقاً لما ذهب إليه (فرويد)، عطايا نفسية موروثية، وإن بعض مكونات هذه العطايا يسمح بها بالهروب عن طريق الإعلاء أو التسامي، وهي مصدر جميع المثل العليا الأخلاقية والدينية والجمالية، والإعلاء هو استحالة الأثانية والدوافع والغرائز الجنسية والرغبات الممنوعة والمطامح إلى أفكار ومثل عليا ومناشط مقيدة اجتماعياً، فالإعلاء يخلق أو يضمن الاتزان بين الفرد وبين بيئته الاجتماعية (32 ص 311)، وأن بالإمكان التعبير عن دواخل النفس في محتواها الحقيقي بعيداً عن كل رقابة يقرضها العقل، والحرية، والتلقائية، ودون الاهتمام بالاعتبارات الأخلاقية أو الجمالية، وخاصة الشعور بالحرية والجرأة في أساليب وتقنيات التعبير عن دواخل النفس البشرية.

يقول (هيربرت ريد) 'السريالية فن بلا أي نوع من القيود، فكرتها الأساسية هي استخدام الوسيلة التي دعا لها (بريتون)، هبوط دوايري إلى أعماق ذواتنا، لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها. إنها تؤمن بأن هناك يتابع خفية في اللاوعي، وأن هذه البنائيع يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا' (28 ص 95). إن الأشكال التي تتكون منها الصورة السريالية تمثل عناصر متنافرة لا يوجد بينها أي رابطة معقولة، وتتخذ صوراً رمزية تتبع المعجم اللغوي لتفسير الرموز التي تشاهد في الأحلام، فالصورة السريالية حقيقة قد تحملنا على الشعور بالمفاجأة والدهشة عند النظر إليها لوجود أشياء متنافرة ومتباعدة جداً من حيث مغزاها، فذلك هو سر التكوين العام الذي نراه في الصورة السريالية باحتوائها الغامض واللامعقول (18 ص 34). لذا جاءت دعوة (بريتون) إلى إعلان حرب جديدة على القيود التي تحد من نشاط الفنان أثناء التجربة، والدعوة بالخلود إلى عالم الأحلام الذي تصوّر (بريتون) أن حلول كل

المشكلات تختفي فيه (40 ص 107). إن الأعمال التي تحدد سماتها الأسلوبية والتقنية المصادفة والإرادة اللاواعية، لا ينفي في كثير من الحالات الطاهرة الجمالية، أي أن محاولة الابتعاد عن القيم الجمالية بمفهومها التقليدي قد ولد نوعاً من التناقض اللاواعي، وهو ما يسميه (بريتون) وحدة الإيقاع الناتجة عن وجود صلة بين المصادفة والآلية (53 ص 194).

إن اهتمام السريالية بنفايات المواد قادت إلى ما يسمى بتقنية الإلصاق، وتقنية التجميع والتركيب التي اعتمدها (ماكس أرنست Max Ernst 1891-1976) في أعماله، إذ لم تكن الغاية فيه التوصل إلى خلق عمل فني انطلاقاً من أشياء لا قيمة لها، فهذه الأشياء التي تتكون منها اللوحة هي بمثابة تبرير خارجي كان الفنان بحاجة إليه، إذ يثير لديه ردود فعل قادرة على أن تحوّل أو تبدّل معالم هذه الأشياء، إذ يلجأ إلى تركيب أشياء متباينة، إنما يحاول أن يضمن عليها من خلال تجاورها بالمصادفة المنهجية دلالة ساخرة عبثية، على أن تكون هذه الدلالات واضحة دوماً، إلا أنها توقظ من خلال التواردات التي تولدها، ونظراً للطابع المزدوج لهذه الأشياء، تثير ردود فعل اللاوعي، ويبعث على التخيل، وهو ما يعبر عنه (أرنست) بقوله "إن تقنية الإلصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من المصادفة التي يثيرها اصطناعياً واقعان أو أكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما (1 ص 184) (الشكل 21).



الشكل (21)

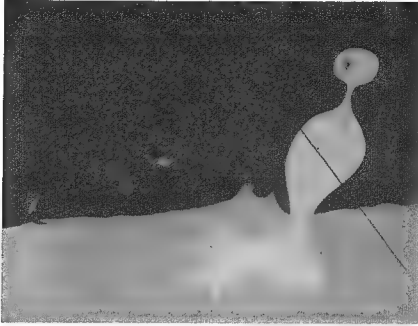
وفي الاتجاه نفسه، عمد (أرنست) إلى استنباط تقنيات أخرى مستفيدة من أثر أساليب التكميين وتقنياتهم، ومما تقدمه له الصدفة وطبيعة المواد المستخدمة، فتوصل إلى أسلوب وتقنية (الفروتاج Frottage) أو الحكاكة، إذ يعمد إلى ملء أشكاله الغريبة، التي لا يرسم غير خطوطها الخارجية، بوضع الورقة على سطح خشن من الخشب أو الحجر أو أوراق الشجر أو نحو ذلك، ثم حك ظاهر الورقة بالقلم الرصاص أو الفحم أو الألوان، فتظهر على سطح الورقة صور عديدة تستثير الخيال، ورسم تشبه التعاريق الموجودة في المادة الأصلية، وفي هذه التقنية يظهر لنا عنصر مهم من عناصر التكميلية، ألا وهو عنصر الخيال الذي يدير ظهره لمعايير الوجود الشئني (63 ص 191). إن أثر هذه المعالجات الأسلوبية والتقنية التي هي بمثابة الأثر الذي تقدمه المادة الأصلية، والتي تساهم في تحريك خيلة الفنان الذي يتدخل لتعديل هذا الأثر عندما يضيف إليه أو يحور فيه بشكل يتفق مع معطياته. إن هذا الأسلوب والتقنية القائمة على آلية الإيحاء، والتي أنجز

(أرنست) ماث الأعمال الحكاكة، تشكّل بفضل تنوعها وطبيعتها العفوية، أهم منجزات الرسم الحديث (1 ص 185).

إن هذا الطرح الأسلوبى والتقني سيقود (أرنست) إلى أسلوب وتقنية أخرى هي (الاستشفاف Decalcomania) تعتمد على وضع قطعة قماش مبللة بالألوان، ويتم وضعها على سطح اللوحة، ثم يضغط على القماش، بعدها يتم نزعها من اللوحة تاركة آثاراً ليحاول الفنان أن يصبغها بالتحوير والإضافة بالصورة التي يرغبها. وهنا يستطيع أن يعزز أثر الصبغة بالضغط على القماش. وقد تتفاوت المناطق لتعطي تأثيراً مختلفاً (1 ص 185). وأن هذا التأثير ساهم في أسلوب وتقنية مشابهة في نتائجها، هي (التقطير Dripping)، إذ يقوم الفنان بصب اللون السائل قطرة قطرة على اللوحة، وباتجاهات مختلفة. إن هذه التقنية التي اختبرها (أرنست) سيكون لها دور في التطور الفني اللاحق، والذي اعتمدت عليه تقنية الفن التحركي (Action Painting) (1 ص 185). كان أثر أساليب وتقنيات التكعيبيين واضحاً في الأعمال السريالية، فلم تكن التقنيات المستخدمة من قبل السرياليين جديدة، فالتكعيبيون لجأوا إلى تقنية الاستشفاف والتقطير، وخاصة في أعمال (براك) خلال المرحلة التركيبية، للحصول على مادية الأشياء. وإن الطرح السريالي يرتبط بعلاقة وثيقة مع النظريات الحديثة، كنظرية الاستقبال والتفكيك التي جعلت من المعنى شيئاً متخيّلاً تأويلياً مرتبطاً بالقارئ أو الناقد- وهي أحد سمات التكعيبيية- فالسريالية ترفض مفهوم المعنى المحدد والتأويل الصحيح، وتدعو إلى محدودية المعنى أو نسبيتها، واعتمادها على الإستراتيجية التأويلية للمشاهد.

عالم آخر تعكسه أعمال الفنان الأسباني (خوان ميرو Joan Miro) 1983-1983 من خلال لجوئه إلى عالم الحلم والخيال الحر، والتعبير الغير مقيد،

أفضل الطرق للتحرر من الأشكال البنائية والقوالب الجامدة ذات الخطوط المستقيمة، وتخطيها إلى وجود مستقل وذات بعد تأويلي، فمن خلال تخليه عن التقنية الكلاسيكية في بناء الأشكال، تلك التي اشتغل عليها (شيريكو)، جرد (ميرو) الأشكال الحسية وأحالتها إلى مجموعة من التراكيب المركزة على العناصر الأساسية في الرسم، كالخط واللون، مما يضع الرسم أمام واقع مطلق في سحرته وخياله، فباعتباره أسلوب التلقائية واللاشعور، وضع (ميرو) نفسه على الدرب الذي خطّه السرياليون في مجثمهم عن الحقيقة المجردة، فأشكاله التي يديرها بمخيلة لا يقوى شيء على كبجها، خلق (ميرو) رجالاً صغاراً بدائين يضعهم جنباً إلى جنب مع طيور غريبة متعددة الأشكال، كما يضعهم برفقة أشكال تخطيطية للشمس والقمر والنجوم (60 ص 129). إن أسلوب (ميرو) ذات تصور كوني، ففضاء لوحته يوالف فيه بين الشمس والإنسان والحيوان والنبات (الشكل 22)، ومثل خيال كهذا، لا يمكن تحقيقه إلا من خلال الفن، فمن خلال العفوية والحدس تتحرر الروحية الخلاقة لتكسب العلاقات البنائية طاقة جمالية متجددة، تتصف بدمومة لا نهائية، وجمال أعمال كهذه يعلن عن نفسه من خلال الشكل الخالص، ففي غياب الرقابة العقلية واستبعاد المرجعيات المرئية في الرسم والتعويض عنها بتفجير الطاقات الداخلية للاشعور الباطن اللامرئي. يتخذ البعد الجمالي في أسلوب (ميرو) موقعاً أقرب إلى النشوة والاختطاف، فمن خلال التجريد تفتح الأشكال على علاقات وأشكال متعددة، مما يسمح للتأويل وللاحتمالات الجمالية اللامتناهية. وهذا ما نجد له صلة مع أسلوب (كاندنسكي) و(كليه).



الشكل (22)

فد(ميرو) يستنكر أن يوصف أسلوبه بالتجريدية (94 ص131)، ذلك أنه لم يرَ في التجريد سلب الأشياء لواقعيتها، بل رأى أن تلك الخطوط البسيطة المنطلقة والوحدات التصويرية المجردة، تقدم تعبيراً أغنى عن النفس، وتحقق ذلك التناغم بين المضمون الخيالي والرمزي والاهتمامات الشكلية المتحررة من قيود الواقع، وهو إذ يتنزع عن الأشياء وجودها العادي لتقيم حوارات إيقاعية مع بعضها في جو حلمي وطفولي، أراد أن يحيط أشكاله بجو من الغموض غير المصرّح به بشكل مباشر وتأويل الواقع إشارياً (1 ص185)، وهي وسيلة ظهرت في بعض أعمال التكعيبيين المنجزة بطريقة تقنية الورق المصمغ.

يتخلى (ميرو) عن الأشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة ليلجأ إلى خطوط أكثر تحرراً وعموجاً، ويحوّل اللوحة إلى مساحة مسطحة حشدت فوقها العناصر الخطية والرموز الهندسية التجريدية، في تناغمات متواصلة، هذا الأسلوب الجديد يصبح أكثر عفوية وتجريداً لاعتماده على الآلية والصدفة، إذ

تأخذ البقع اللونية الصافية تجمع بينها خطوط متموجة على خلفية بنية تصبح منطلقاً لروحاته الآلية، سيقوده إلى تقنية الإلصاق، وهي إحدى طروحات التكعيبيين (1 ص 187).

كذلك اختار (أندره ماسون Andre Mason) أسلوب العفوية والتعبير الآلي والموضوعات ذات الطابع الشمولي الكوني (الجهات الأربع، الشهب، النجوم،...). وبفضل هذه الآلية يأخذ الخط لديه طابعاً خاصاً.

في سنة 1926، يحاول (ماسون) أن يدخل إلى التصوير الزيتي ما توصل إليه في مجال الرسم من حركة سريعة، تمثلت بالخطوط الموجهة والمتكسرة، هذه التقنية ستقوده إلى مزج الألوان بالرمل، لأن مادة الألوان الزيتية لا تسمح، لطبيعتها واستعمالها بواسطة الريشة. بهذه الآلية الخطية السريعة وتتابعها، وما تحمله من شحنات نفسية، هذه التقنية لم تكن جديدة، فالتكعيبيون لجأوا أيضاً إلى مزج اللون بالرمل، لكن بهدف الحصول على مادية الأشياء (1 ص 187). توصل (ماسون) باستخدامه تقنية مزج الرمل باللون، إلى نتائج مختلفة في مجال التعبير الآلي في التصوير الزيتي، فكان (ماسون) يضع بقعاً من الصمغ على قماشته بحيث تتكون نتؤات بارزة بسبب هذا الاستخدام للرمل، وهذا ما يدعى بالتجسيم النحتي، تكون هذه الأشكال عفوية قد حددتها الصدفة ودون الاكتراث بالموضوع، إذ كان هدف الفنان إبراز العفوية الآلية، وقد عززها باستخدامه بقعاً لونية عفوية وخطوطاً ورسوماً بالقلم والفحم، وأحياناً لجأ إلى التصوير بالأنبوب مباشرة دون الاستعانة بالفرشاة، وهذه التقنية قادت إلى توثيق الترابط بين التصوير والنحت، بذلك نجد أعمالاً أنجزها (كورت شويتز) تتميز بأنها تصويرية نحتية (1 ص 182).

استنبط (ماسون) تقنية الصب، وطريقة أداء هذه التقنية تعتمد بسكب

اللون على قطعة القماش الكبيرة القياس نسبياً، والممدودة على الأرض. وهنا تجدر الإشارة إلى تخلي الفنان عن حاملة اللوحة (Stand)، وبهذا تكون اللوحة بصورة أفقية وليست عمودية، وهذا له علاقة بمدى الرؤية البصرية لدى الفنان، والتي لا تتجاوز حدود قامته، عن الرؤية البصرية ومداهها لدى المشاهد أثناء تعليق اللوحة. قادت هذه الأعمال إلى ظاهرة التحول الكلي في المدى الفضائي التشكيلي. فلم يعد هذا المدى محدوداً بنقطة مركزية واحدة، بل تعددت البؤر وتوزعت على مساحة اللوحة كلها. إن الحدث البصري الناجم من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة والألوان المتعددة المتداخلة، وما توحى به من سطوح متباينة العمق، ترتبط بها وتشكل المدى الفضائي للوحة والمسمى بـ(المدى المصور المتعدد البؤر المركزية) (1 ص 209). إن هذه التقنية قد ميزت (المرحلة الثانية) من تطور التعبيرية التجريدية، وتوصل (بولوك) بها إلى الجمع بين الرسم باستخدام الخطوط والتصوير، اللذين يؤلفان المشهد الفني بخطوطه وبأشكاله الإيحائية المعقدة (الشكل 23). وبذلك استطاع أن يؤلف ما بين التكامل البنيوي لدى التكميلية التحليلية والطريقة البصرية لما بعد الانطباعية (1 ص 210).



الشكل (23)

يصنف أسلوب (ماسون) صنف (التصوير الحركي Action Painting) والتي تعتمد على الآلية في إتباع العمل اللاإرادي والذي يعبر عن شعور داخلي صميم (1 ص 212). كان (ماسون) قد مارسه في تصويره على الرمل، منذ عام 1927. إن الأعمال التي أنتجها (ماسون) عام 1942-1950 مليئة بالإشارات الشديدة التعبير، وهي إحدى وسائل التكعيبيين، إذ تنبع الأشكال في غمرات من الألوان، لكن (ماسون) يظل مسيطراً على تركيب الصورة والتي تذكر بضربات السوط، يظل في فنه نواح من فن الخط الكتابي الجميل. تبرز هذه الميزة في اللوحات الحديثة (62 ص 247).

المؤشرات التي انتهت إليها الإطار النظري

أوجد التكمييون أسلوباً جديداً في التمثيل الشكلي والمكاني اللانظوري، مما أحدث انقلاباً في مفهوم الرسم الحديث، وساهم بشكل كبير في كسر قواعد الرسم المنظوري، وأحدث ذلك تحليلاً في وحدة العمل الفني، وأصبحت اللوحة حقلاً تنتشر فيه الأشكال، بغض النظر عن موقعها المنظوري، بعيدة كانت أم قريبة عن عين الناظر.

جردت الأساليب التكميية بنية الشكل، وأعدت قراءته وفقاً لما تم اكتشافه من نظريات الرياضيات والكيمياء البلورية، ولا شك أن طروحات (اينشتاين) في نظريته النسبية قد عملت على إسقاط مقولتي الزمان والمكان، وكان أن عدنا نسبيتين، وهذا قاد فيما بعد إلى ابتداء البعد الرابع، أي الزمن، والتي ساهمت في إيجاد مقولات منطقية، تعتم بالتقسيم الهندسي للأشكال.

عملت التكميية على تكريس مقولتي التحليل والتركيب في مقابل الإيجائية والوصف، وهو انقلاب غالباً ما يتفق الدارسون على أنه تاريخي، وكان ما يهم التكميية من خلال هذا التحول، الاشتغال على ما هو جوهري، عبر الوثوق بما تقوله الهندسة، نظراً لأن هذا النوع من العلم يتحدث بمنطق الكليات، مما جعل من التكميية تكتسب سمة مثالية عقلية بمجمل مراحلها الثلاث.

- إن الأساليب التكميية لم تعول على المدرك الحسي بوصفه قاعدة لتكريس مقولة الجمال، وقد استبدلت ذلك بما هو متخيل، من خلال إيجاد معرفة جديدة تقوم على إحداث نوع من التبادلية بين مقولات بدت في عهدهم نوعاً عن الضرورة التاريخية، وتحدد في العلاقة بين الوزن والكتلة والفضاء.
- الجمال في الأساليب التكميية يتمثل بالأشكال الهندسية الخالصة كمن كرة وأسطوانة ومخروط ومربع ومكعب ومستطيل.

- في الأساليب والتقنيات التكميلية، تكون نظم التراكيب العلمي والبحثي، محددة لسياق التنافذ الجمالي، فهناك دوافع معرفية داخل الفن، كما توجد دوافع فنية داخل مجال النشاط العلمي.
- تحول الشكل مع أساليب التكميين إلى سطوح مفككة، مجزأة، إذ ركزوا على التقنية في عملية هدم الأشكال الواقعية، محررين بذلك رؤية الفنان والمتلقي من انقال الواقع العياني، وأصبح للفضاء الذي يخترق الجسد الصلب للشكل، قابلية تحويل المحدد إلى اللاعدد، والحسي إلى كمسطحات مفككة هاربة من مركز مغلق نحو شكل مفتوح بلا مركز.
- مع التكميلية التركيبية، وباستخدام تقنية الكولاج، اختفى الشكل المركزي، وتفككت الأشكال إلى أجزاء، وتناثرت على سطح اللوحة. فالتكميلية أحدثت تفككات في الشكل، كما أحدثت الانطباعية فتيت وحدة اللون.
- اهتمت المستقبلية بالعلم والاكتشافات والإنجازات العلمية، كالسيارة والقطار والطائرة والدراجة النارية والبخارية.
- شكلت السرعة والحركة والاهتزاز دليلاً أدائياً في بنية الأساليب المستقبلية، يتنوع ويختلف كمعادلة رياضية تتسم بالتحول والانتقال المنطقي لسياقية السرعة من مستوى إلى آخر، ومن فعل حركي يتلاءم مع إيقاعية التنظيم، إلى آخر وفقاً للفهم العقلي والرياضي لطبيعة الصورة.
- في الأسلوب التجريدي يفصح الشكل الخالص كونه محاولة للتعبير عن حقائق روحية وجدانية لا مرئية، والوصول إلى الروحية في الشكل الخالص تأتي من خلال تطهير الأنساق البنائية وترحيلها من المظاهر الطبيعية المادية على وفق رؤية جمالية زاهدة في الخط واللون، بقصد الوصول إلى النقاء

الجوهري، إذ يقترب الشكل من الموسيقى، إذ ليس هناك من حاجة للمقارنة بين الجمال المفترض في الأسلوب التجريدي، وبين ما هو شيئي، وهذا ما يذكر بجمعية كانتية من حيث المبدأ عبر المقولة (إن الجمال الخالص في الشكل الخالص)، وهذا بالضرورة ما قاد في النهاية إلى جعل الأساليب التجريدية فناً عمولاً على نزعة شكلانية ليست مغلقة، أو لا تميل إلى ما هو مرئي، وقد تكرست تلك الروحية بعمق مع طروحات (ماليفتش) و(موندريان) فيما يعرف بالتجريدية الهندسية، عبر مخاطبة الذائقة بما هو كوني، أشكالاً هندسية وبنى لونية.

- طرحت الدادائية أساليباً وتقنيات حول المصادفة واللاعقلانية ونسف فكرة الفن، ومهاجمة القيم السائدة، وأعلنت عبثية العقل والمنطق والعلم.

- لما كانت الدادائية حركة هدم وتدمير واستهزاء وعبث، فقد بحثت عن أسلوب جديد للجمال في نتائجها الفنية، من خلال عدم الاهتمام بمخاطبة العواطف، وتمزيقها، وإحداث هزة وارتباك ذهني لدى المتلقين.

- قادت عدمية الدادائية إلى تهشيم أواصر المعرفة الجمالية للحدائثة، وتوسيع الهوة مع ثقافة النخبة والإيفال في تفكيكها.

- تتمثل السطوح المجزئة في الأساليب السريالية من خلال انفتاح التكوين في اللوحة، وتجزأ الأشكال في فضاء لا مركز له، وفق آليات متنوعة، طفنى عليها الأداء الآني والولادة العفوية للأشكال وعلاقاتها، من خلال عدم الإذعان للعقل وللإرادة الواعية، واستخدام قدرات اللاشعور وتداعيات الأحلام، وما توفره هذه الحالات من عوالم متجزئة تبقى طافية على سطح اللوحة.

- في الأساليب والتقنيات السريالية، تستنهض قدرات اللاشعور واللاوعي وتداعيات الأحلام وما توفره مثل هذه الحالات من انفتاح لا نهائي للصورة والأشكال، وتتخذ موقفاً متخيلاً، يقع خارج حدود الزمان والمكان. من جانب آخر، نبذت الأساليب مبدأ المطابقة الحسية للإدراكات وأحلت محلها سمة المغايرة والصور المتناقضة، فالخيال الفردي أصبح عاملاً أساسياً في تفعيل الصور والخيالات بطريقة لا تخلو من الخيال والغرائبية وغير المؤلف بعين الوقت، وإذا كانت الأساليب السريالية تنشُد واقعية عليا، فمثل واقعية كهذه تبدو متفصلة ومتعالية على ما هو مؤسس له إدراكياً، ليصبح الجمال السريالي في النهاية لصالح الظاهرة الكلية، فتحريرها للقواعد ولقوى اللاشعور والمجهول في الإنسان. تسهم السريالية في خلق أنظمة جديدة متوالدة ومركبة إلى ما لا نهاية، فمن خلال فكرة التماثل والمشاركة، وجد السرياليون أن كل شيء في الكون يمكن أن يحل في الآخر، وأوجدوا عدم التناقض وألغيت قوانين النسبية، وهذا ما أدى إلى معرفة العالم معرفة مباشرة.

ثانياً: الدراسات السابقة

دراسة (الطويل)^(*) والموسومة بـ (المفاهيم المثالية في الرسم التكعيبي)

تهدف هذه الدراسة الدراسة إلى:

1. تعرّف المفاهيم المثالية فلسفياً.

(*) (الطويل، بهاء لعبي سوادي: المفاهيم المثالية في الرسم التكعيبي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2001م.

2. تعرّف المفاهيم المثالية تصويرياً.

3. تعرّف المفاهيم المثالية بنائياً من خلال الرسم التكميبي.

وشملت حدود البحث الفترة الزمنية المحصورة تحديداً ببداية ظهور المدرسة التكميبيية 1907 وحتى منتصف عقد الثلاثينات من القرن العشرين.

وقد انطوت على أربعة فصول، احتوى الفصل الأول منها على الإطار المنهجي، والذي احتوى مشكلة البحث، وتضمنت ما أثر المفاهيم المثالية في الرسم التكميبي؟

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد احتوى على مبحثين، عني المبحث الأول بمفهوم المثالية فلسفياً، أما المبحث الثاني فقد عني بالتكميبيية ذوقاً وفكراً.

أما الفصل الثالث فقد تضمن مجتميع البحث من مجموعة من الرسوم التكميبيية المنجزة خلال المدة الزمنية بين الأعوام 1907-1927، للفنانين التكميبيين والمحددة أسمائهم في حدود البحث.

وكذلك عينة البحث التي تم اختيارها بطريقة قصدية، وكان عدد العينات (12) عينة، واتبع الباحث في تحليل عينة بحثه على المنهج الوصفي التحليلي، واعتماد أداة البحث.

أما النتائج التي توصل إليها (الطويل)، فهي:

1. يتفق الفلاسفة المثاليون على وجود عالمين، عالم محسوس وعالم معقول، وإن مثال الجمال يرتبط وجوده بالعالم المعقول، أما الأشياء المحسوسة فهي توحى إلى صفات مثال الجمال.

2. وظّف التكميبييون الأشكال المجردة الهندسية ذات الجمال الخالص - حسب وجهة نظر الفلاسفة - في رسوماتهم، مما يمنح هذه الرسومات

صفة الاقتراب من الجمال الخالص أو بتعبير آخر، مما يجعلها أقرب إلى المثال.

3. يمكن تعرف من خلال الرسوم التكميية، بوصفها تجسيداً حسيّاً لما هو عقلي، مفهوم مثال الجمال الكامن في العالم المعقول الذي دعا إلى محاكاته الفلاسفة المثاليون.

4. يمكن عد الرسوم التكميية مثلاً نسبياً لكيفية عالم المثل، انطلاقاً من العالم المحسوس.

مناقشة الدراسة السابقة

من خلال عرض الدراسة السابقة، اتضح للباحث ما يأتي:

- يختلف هدف الدراسة الحالية عن أهداف الدراسة السابقة، كون الدراسة الحالية تهدف إلى التعرف على المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكميي، وأثرها على فن الحدائث، من خلال المعالجات الأسلوبية والتقنية لفناني المدرسة التكميية، وتأثير هذه المعالجات على مدارس الرسم الحديث، كـ(المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية) من خلال رسم فنانها (بوتشيوني، كارا، بالا، كاندنسكي، موندريان، مالفيتش، دوشامب، بيكابيا، شويتز، أرنتس، ميرو، ماسون)، خلال المدة الزمنية المحصورة ما بين 1906-1950 من القرن العشرين، في حين أن الدراسة السابقة تهدف إلى تعرف المفاهيم الجمالية المثالية فلسفياً من خلال آراء الفلاسفة المثاليين، ومن ثم تعرف المفاهيم التكميية المثالية بنائياً من خلال الرسوم التكميية، خلال المدة الزمنية المحصورة ما بين 1907 إلى منتصف العشرينات من القرن العشرين، ومن ثم معرفة مدى تقارب المفاهيم التكميية من المفاهيم الجمالية المثالية.

- البحث الحالي يعالج موضوع الأساليب والتقنيات المستخدمة في الرسوم التكميلية، ومدى تأثيرها على مدارس الرسم الحديث، كـ(المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية)، في حين أن الباحث في الدراسة السابقة يكشف عن مدى تحقيق جماليات الشكل، ولاسيما التي دعا إليها الفلاسفة في الرسم التكميلي.

- يُعد مجتمع الدراسة السابقة جزءاً من مجتمع الدراسة الحالية، فلقد تكون مجتمع الدراسة السابقة من الرسوم التكميلية الخاصة بأربعة فنانين، في حين شكل مجتمع الدراسة الحالية نماذج عينة لعدد من الاتجاهات الفنية الحديثة، كـ(المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية).

- أما عينة البحث الحالي، فهي ممثلة لمجتمع البحث بشكل أوسع، نسبة إلى اللوحات التكميلية والحديثة التي تفرمتها، في حين أن عينة البحث في الدراسة السابقة، فهي ممثلة لمجتمع البحث بشكل أدق، نظراً إلى أن الباحث اختار في عينة بحثه (4) رسامين تكميليين فقط.

- حدود الدراسة الحالية تختلف عن حدود الدراسة السابقة، كون الدراسة الحالية تتحدد في عام 1906 بدايات ظهور الرسوم التكميلية حتى الرسوم السريالية عام 1950، في حين أن الدراسة السابقة تتحدد في الرسوم التكميلية المنفذة خلال المدة الزمنية ما بين 1907 - منتصف عقد العشرينات من القرن المنصرم.

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

1. مجتمع البحث

2. عينة البحث

3. أداة البحث

أ. الدراسة الاستطلاعية

ب. صدق الأداة

ج. تطبيق الأداة

4. الأسلوب المستخدم في التحليل

5. الوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة في البحث

ثانياً: تحليل العينة

الفصل الثالث

إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

1. مجتمع البحث

بعد إطلاع الباحث على مجتمع البحث الحالي وجدده واسع جداً لا يمكن حصره، كونه يمثل مساحة واسعة من الفن الحديث، وكون الموضوع يخص الرسم التكميلي، لذا قام الباحث بالإطلاع على المصادر ذات العلاقة، وبعد الاستفادة من ملاحظات السيد المشرف، قام الباحث بتقسيم مجتمع بحثه وفق الاتجاهات الفنية التالية: (المستقبلية، التجريدية، الدادائية، السريالية)، إذ بلغ مجتمع البحث (90 عملاً فنياً) حسب ما متوفر لدينا في المصادر ذات العلاقة، موزعة على أربعة اتجاهات فنية، وكما في الجدول (1).

الجدول (1)

يبين مجتمع البحث موزع على أربعة اتجاهات فنية رئيسة

ت	المستقبلية	التجريدية	الدادائية	المستقبلية	المجموع
1	22	21	24	23	90

2. عينة البحث

بعد أن قام الباحث بالإطلاع على مجتمع بحثه، تم سحب عينة تخص أربعة

اتجاهات في الرسم الحديث، وكونها متنوعة، تم ترشيح (12) عمل من مجتمع البحث بصورة قصدية.

وقد تم الأخذ بنظر الاعتبار الأعمال التي تحمل معالجات أسلوبية وتقنية، وبذلك أصبح مجموع العينة (12) عملاً فنياً، وهو يمثل 20٪ من المجتمع الأصلي، بالاعتماد على الأسلوب القصدي (الانتقائي) في اختيار عينة البحث، كونه يتلاءم مع هدف الدراسة الحالية ويتوافق معها.

الجدول (2)

يمثل عينة البحث

ت	المستقبلية	التجريدية	الدادائية	المستقبلية	المجموع
1	3	3	3	3	12

3. أداة البحث

تم تصميم أداة تحليل المحتوى اعتماداً على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وكذلك بعض الأدبيات والمصادر وتوجيهات السيد المشرف، وخبرة الباحث المتواضعة، وقد تألفت الأداة بصيغتها النهائية (ملحق 3) من محورين، المحور الأول (المعالجات الأسلوبية في الرسم التكميبي) والمحور الثاني (المعالجات التقنية في الرسم التكميبي)، وكان عدد فقرات المحور الأول (30 فقرة)، أما عدد فقرات المحور الثاني (26 فقرة)، وقد وضع الباحث ثلاث بدائل لقياس صدق الفقرات وهي (غالباً، أحياناً، نادراً)، وقد مرت الأداة بالخطوات الآتية.

1. الدراسة الاستطلاعية:

قام الباحث ببناء استمارة استبيان تتألف من عدة أسئلة مفتوحة،

الملحق(2)، وبعد تفريغ الإجابات المفتوحة، تم تحويلها إلى إجابات مغلقة، وتم وضع بدائل مناسبة وعرضها على الخبراء^(*) لبيان صلاحيتها.

وبعد إضافة بعض المقترحات وحذف أخرى، تم تصميم الأداة بصيغتها النهائية، كما في الملحق (3).

ب. صدق الأداة:

تم عرض الأداة بصيغتها الأولية والتي تتألف من محورين، المحور الأول (المعالجات الأسلوبية) وتتألف من (30) فقرة، أما المحور الثاني (المعالجات التقنية) وتتألف من (26) فقرة، على مجموعة من الخبراء، وذلك للتأكد من صدق الأداة، إذ يُعد الصدق بأنواعه المختلفة من الشروط الواجب توافرها في أداة البحث.

وتُعد أداة البحث صادقة، إذا كان بمقدورها أن تقيس الظاهرة التي وضعت من أجل قياسها (105 ص 47)، أو إلى أي حد يتيح في قياسه، ولما كان للصدق أهمية قصوى في هذه الحالة لتقديم ما يدعم أداة البحث، فقد اتبع

(*) الخبراء :

الاختصاص

- | | |
|----------------------------|--|
| 1. أ. د. علي شتاوة وادي | تربية فنية كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل. |
| 2. أ. د. فاخر محمد حسن | رسم كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل. |
| 3. أ. د. عارف وحيد إبراهيم | رسم كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل. |
| 4. أ. م. د. علي مهدي ماجد | تربية فنية كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل. |
| 5. أ. م. د. عباس نوري خضير | تربية فنية كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل. |

الباحث إجراء صدق المحكمين^(*) الذي يشبه الصدق المنطقي (51 ص 47).
وبعدها تم مناقشة فقرات أداة البحث بجلسة مصغرة أجراها الباحث بحضور
السيد المشرف وعدد من الزملاء، وذلك للوصول إلى الصيغة النهائية، بعدها
اعتمد الباحث التعديل النهائي لأداة البحث.

ج. ثبات الأداة:

لكي تتمتع أداة البحث بالثبات، يجب أن تعطي النتائج نفسها، إذا ما أريد
تطبيقها على الأفراد أنفسهم، وتحت الظروف نفسها (47 ص 561)، لذا استخدم
الباحث طريقة إعادة الاختبار على عينة مكونة من مجموعة من الأعمال الفنية
(الرسم) للمدارس الحديثة (ما بعد التكميلية)، وخارج العينة الأساسية، وتم
تطبيق الأداة، وكانت الفترة الزمنية بين التطبيق الأول والتطبيق الثاني تتراوح بين
(16-18) يوماً، إذ أشار (آدمز Adams) إلى طول المدة الزمنية بين التطبيق يجب
أن لا تتجاوز أسبوعين أو ثلاثة أسابيع (98 ص 185).

ويؤكد الباحث أن السبب في قصر المدة الزمنية بأسبوعين إلى أن

الاختصاص		(*) المحكمين:
رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.	1. أ. د. فاخر محمد حسن
رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.	2. أ. د. حامد عباس خفيف
رسم	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.	3. أ. د. عارف وحيد إبراهيم
تربية فنية كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.		4. أ. م. د. عباس نوري خضير
تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.	5. أ. م. د. علي مهدي ماجد

الفترة القصيرة جداً بين التطبيقين من المحتمل أن تؤدي إلى تذكر بعض أفراد العينة إجاباتهم، فيعدونها في التطبيق الثاني. أما الفترة الطويلة فقد تؤدي إلى تغيير الصفة السلوكية والمراد قياسها بسبب التدهور (33 ص 48)، وبعد أن قام الباحث بحساب معامل الثبات باستخدام معامل ارتباط (بيرسون)، قد بلغ معدل الاتفاق (86٪)، وهو معدل ثبات يمكن الاعتماد عليه في مثل هذه البحوث (51 ص 60).

د. تطبيق الأداة:

بعد التأكد من توافر صدق الأداة وثباتها، قام الباحث بتطبيق أداة بحثه النهائية بعد ترتيب فقراتها ترتيباً عشوائياً على أساس عينة بحثه المولفة من (12) عملاً فنياً (رسم)، وتم تحليل تلك العينة في الفصل الثالث، الجزء الثاني القادم.

4. الأسلوب المستخدم في التحليل

استخدم الباحث أسلوب تحليل المحتوى، من حيث البناء الشكلي للعلاقات الفنية، وما تؤول إليه من دلالات فنية لها قيمتها الجمالية، والتوصل إلى تلك القيمة الجمالية، وذلك لتحقيق أهداف البحث، وتم استخدام الخطوات التالية في التحليل:

أ. خطوات التحليل:

قام الباحث بتحليل خطوات بحثه بما يتناسب مع الأداة المعدة لهذا الغرض، وذلك وفق سياق محدد اتبعه الباحث في جميع عينات البحث وفق ما يأتي:

1. الوصف العام.
2. تجزئة العمل بصرياً.
3. تحديد العلاقات الفنية.

ب. قواعد التحليل:

1. إذا حصل تداخل في العلاقات الفنية بين العناصر الفاعلة في رسم اللوحة، أصبح التداخل لأغراض جمالية.
2. عندما تحتوي الفكرة الرئيسة المفسرة كقيمة جمالية أو دلالية أو أفكار أخرى ثانوية، تتعامل كل منها على أنها فكرة منفصلة في التحليل، مع ملاحظة العلاقات الفنية بين الأفكار.
3. إذا ظهرت في التكوين الفني للوحة الفنية قيمة جمالية أو دلالية، وكان أحدهما سبباً والأخرى نتيجة، فإن التعامل مع كل منها يوصف ليكون فكرة منعزلة عن بقية الأفكار، ويفسر ذلك كقيمة جمالية أو دلالية داخل العمل الفني.
4. إذا وجدنا أن إحدى العلاقات الفنية الداخلة في تكوين العمل الفني (اللوحة الفنية) أكثر سيادة من غيرها عند التحليل، فالسيادة تكون على العلاقة الفنية الأقوى تأثيراً، وعدم إهمال العلاقة الفنية الداخلة في تكوين اللوحة الفنية الأقل أهمية.

5. الوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة في البحث

1. النسبة المئوية، وذلك لمعرفة نسبة الاتفاق.
2. معامل ارتباط (بيرسون Person) (10 ص 183). وذلك لإيجاد ثبات

الاستبيان وفق المعادلة الآتية:

$$\text{المعادلة} \quad \frac{n \text{ مج س ص} - (\text{مج س}) (\text{مج ص})}{n \text{ مج س}^2 - (\text{مج س})^2 - n \text{ مج ص}^2 + (\text{مج ص})^2}$$

n = عدد القيم.

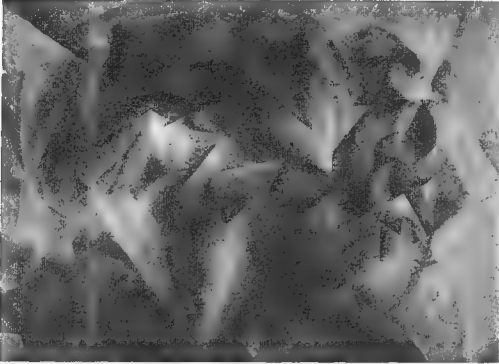
s = القيم في الاختيار الأول.

v = القيم في الاختيار الثاني.

mv = مجموع القيم.

ثانياً: تحليل العينة

نموذج عينة (1)



اسم العينة: تزامن حركي.

اسم الفنان: أمبرتو بوتشيوني (Umberto Boccioni).

سنة الإنتاج: 1913.

القياس: 78 × 76 سم.

الحامة: زيت على كانفاس.

العائلية: متحف الفن الحديث، نيويورك.

يُلاحظ في عمل (بوتشيوني) هذا بأن ثمة أشكالاً مجردة رسمها الفنان بطريقة البنائية، التي تنافذت بين الحجم وتكوينات الفضاء المحيطة. إن هذا العمل يتتمي إلى المستقبلية، وهذا ما تكشفه تقنية المستقبلين في تكرار الوحدات

المرسومة للشكل الواحد، بطريقة توحى بتتابعية التفكير البصري للأشكال، فالمستقبلون اشتغلوا على مفهوم الزمن الممتد بصرًا وبصيرة، لذا تمجدهم اتخذوا من البعد المكاني والزمني عاملين أساسيين في تفعيل رؤاهم الجمالية، وكيفية تحقيق هذا المفهوم على مجمل نتاجاتهم الإبداعية.

أراد الفنان المستقبلي أن يثير أحاسيس حركية تربط بين الفراغ والزمن، أي التعبير عن البعد الرابع في أسلوب تكعيبي، فقد اعتمد المستقبلون على تجزئة المشهد بدلاً من إعطائه زخماً متوالياً، وبتأثير التكعيبية اعتمدوا على تبعثر الأشكال أكثر من تجميعها، فكان هذا الأسلوب أكثر ثورية من ثورة التكعيبين أنفسهم، وبذلك بشر هذا الأسلوب بصحوة الفن الواقعي ذي الفضاء الحي غير المغلق.

ففي هذه اللوحة، تشغل التقنية المقطعية في كيفية انتقال الأشكال من خلال التباين الحاصل بين الفاتح والغامق، أو من خلال تفعيل الشفافية للسماح للشكل الآخر في التداخل والنفاذ، مكوناً انتقالات تقنية في اللون والخط من المركز إلى الأطراف، والعكس، إذ يلاحظ بأن ثمة مساحات لونية اتخذت مسارات مركزية وجانبية حققها التدرج المتقن كتضادات الألوان من جهة، وتدرجها في القيمة اللونية من جهة أخرى. فالفنان اشتغل على اللون البيي المحمر، الذي شغل الحيز الأكبر من مساحة اللوحة، متنافذاً ومتداخلاً مع الخلفية المزرق ذات التدرجات الفاتحة، كل هذه المعالجات ساهمت في خلق نوع من الحركية اللولبية داخل فضاء اللوحة، فلو أرجعنا هذا العمل إلى بناءاته الهندسية الأولية، نراه كثيراً ما يشتمل على دائرة ومجموعة من المثلثات والخطوط

المستقيمة... كلها ساهمت في تفعيل الحيز... فالقيمة الجمالية في هذا العمل تنهض من خلال منح الحركية الداخلية للعمل قيمة متكافئة ومتكاملة مع مجمل البناءات، وهذا من شأنه أن يذكرنا بأسلوب ومعالجات أعمال التكميين خاصة في المرحلة التحليلية، عندما اعتمدوا أسلوب تداخل الأشكال الحجمية مع الفضاء، من خلال كسر أيقونية الشكل الواقعي خطأ ولونا ومساحة.

إن القيمة التقنية والمفاهيمية التي جاءت مع الرسم الحديث، وتحديداً مع التكمينية وبعدها في المستقبلية، هي أنها عملت على زعزعة المفاهيم والتقنيات الكلاسيكية المتحكمة في بنية المراتب، مما دفعها إلى اتخاذ وسائل وغايات لها علاقة بالميتافيزيقي أكثر مما له علاقة بالفيزيقي، أو الوجود الحسي أو الشيشي، يضاف إلى ذلك أن الفنان (بوتشيوني) حقق في عمله هذا الجمع بين الحداث والزمن المباشر للشكل استبدل رؤيته للفضاء ورسمه للمستويات المتداخلة منحت الشكل قابلية الإفلات من المحدودية والسكونية، ليبقى العمل يتصل بالدمومة.

كما أن اهتمامهم بتسجيل الحركة لم يكن اهتماماً بالحركة الظاهرة، إنما بتحليلها إلى مراحل، ثم تجميعها في صورة واحدة، وهم يشتركون مع التكميين في الثفتيت، لكنهم يتقنونهم لاهتمامهم بالناحية المعمارية وعنايتهم بالسكون، بينما هم فتتوا الأشكال من وجهة نظر أخرى، فتفتتهم تسجيل متلاحق لمجموعة حركات تحدث على فترات متعاقبة أرادوا أن يسجلوها في العمل الفني الواحد.

فالمستقبلون أول من نهوا إلى موضوع السرعة وعلاقة الإنسان بالمتغيرات الكبيرة التي طرأت على العالم في مطلع القرن العشرين، لذا فإن مشاكلهم كانت

بمثابة رؤية شاملة للوجود العام، وليس للفن فقط، إنهم قدموا تصوراتهم ورؤاهم الجمالية عن كل ما هو سريع ومتقلب وسريع... كما أرادوا مسك كل ما هو كلي لا جزئي جمالياً، فالضمنية بالجزئيات في الرسم تمنح الأشكال قابلية الإفلات من المحدودية، واللوحة المستقبلية هذه تكشف عن هذه السمات تبعاً.

نموذج عينة (2)



اسم العينة: عارية تنزل السلم.

اسم الفنان: مارسيل دوشامب.

سنة الإنتاج: 1912.

القياس: 147 × 89 سم.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: متحف فيلادلفيا للفنون.

اللوحة تمثيل لامرأة عارية أثناء قيامها بعملية النزول من السلم، ومن الواضح هنا أن (دوشامب) كان مهتماً بألية حركة النزول من خلال تثبيتته

للقطات أو اللحظات التي مرت بها العارية أثناء نزولها السلم من الأعلى إلى الأسفل، فدوشامب) حاول تمديد وتوسيع حركة النزول من خلال النشر التدريجي لتلك السطوح التي مثل بها العارية، فبدت، وخاصة في السيقان، كما المروحة، وذلك من خلال تلك المقاطع المثلثية المتتابعة لحركة السيقان. وهذا ما عمد إليه المستقبلون بتقسيم الشكل بما يتيح لهم الإيحاء بالإيقاع الدينامي الشامل للموضوع، ثم تجميعها إلى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكعيبيون، مع فارق أن الرسام المستقبلي كان يعتمد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط.

إن المستقبلين، ومنهم (دوشامب) كانوا يجذون المواضيع التي يتجسد فيها فعل حركي، فيتصيدون حركة الأرجل أثناء سيرها، ويسلكون في معالجاتهم الأسلوبية تمثيلات متعددة للشخص نفسه أو الشيء عينه، من خلال الجمع بين السطوح والمستويات المتداخلة المتحركة والفضاء، وتوزيع الشكل باتجاهات مختلفة لخلق الشكل النموذجي الذي يمثل الديمومة. فالحركة كما في هذه اللوحة هي الخاصية الأساسية لتمثيل الشكل، ذلك أن (دوشامب) لم يرد تمثيل المرأة النازلة بقدر ما أراد تمثيل المرأة في حقل تنالي الحركة في فعل النزول، وملاحظة التغيرات التي تطرأ على الشكل وتقلبه الدائم في المدى الذي يجتازه، فكانت الديناميكية هي المثير النموذجي للمستقبلين، لذا كان التفكيك من الأساليب التقنية للمستقبلين، إذ تعمد إلى تفكيك أوصال الشيء والتي تمنحهم الإحساس بالحركة، بما يجعل المنهج المستقبلي متوافقاً مع المعالجات الأسلوبية والتقنية للتكعيبيين.

في اللوحة نجد أن أسلوب (دوشامب) جند تمثيل الحركة الديناميكية بتجريد الشكل العضوي إلى سطوح هندسية بلون نحاسي عاكس للضوء قائلاً: 'لقد تحليلت تماماً عن المظهر الطبيعي للعارية، مستبقياً فقط الخط التجريدي لبعض من عشرين موقعاً ثابتاً مختلفاً لحركة النزول' (104 ص 301)، تلك الاستعارة التكميلية لتمثيل الشكل توفر نظيراً ميكانيكياً للآلة في حركتها وحيويتها، فما سعى (دوشامب) إلى تمثيله هو إيجاد معادل صوري تجريدي لآلية الحركة أثناء نزول العارية، يقترب أسلوب (دوشامب) هنا من المبادئ الأسلوبية للتكميين في سعيهم إلى شكل ذو بناء هندسي رافضاً ارتباطه بالأشكال الطبيعية.

وقد سعى (دوشامب) في هذه اللوحة إلى دمج الشكل (السطوح التجريدية) بالفضاء أو خلفية اللوحة التي تحولت إلى مقاطع شفافة ومعممة للمدرجات المنتشرة في فضاء اللوحة وبكافة الاتجاهات، تعبيراً عن توسيعه الشكل (السلم، المرأة) إلى سطوح موشورية متعددة الزوايا، وذلك ضمن دراسته لحركة الشكل في الفضاء في لحظات متعددة، فالفضاء جاء ليعبر عن لا محدودية الحركة ومنح الشكل حياة ديناميكية في ضوء نظام تشكيلي من التداخلات بين السطوح التي توحد بين الحركة الداخلية والخارجية للشكل، الذي تبدو أجزاؤه مفككة ومتراصة في الوقت نفسه، لذا فإن الحركة في المستقبلية تبقى، كما يقول (بوير): 'في موقع وسط بين الحركة الموضوعية في التكميلية والحركة الذاتية في التعبيرية' (1 ص 113).

لقد أحسن (دوشامب) بالعوامل الديناميكية لفعل النزول، فالموضوع لم يعد المرأة، بل حركتها، وعامل الزمن هو العامل المحرك لخيال (دوشامب) في تجريد الفضاء وتمثيل الكيفية التي يكون عليها الشكل/العارية، في مواقعها

المختلفة، ثم تقديم مشهد شمولي يعبر عن الزمن المطلق (الحركة المتزامنة)، وقد تطلب ذلك تدمير مادة الجسم (المرأة، السلم)، إذ فقد الشكل هيئته العامة في زحام الخطوط والمساحات وديناميكية التداخل العنيف بين السطوح تبعاً لتعدد الحركة ومواقع الانتقال التدريجي من أعلى السلم إلى أسفله. لقد توصل المستقبلون إلى تمثيل الحقيقة إشارياً دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم البصرية الإيهامية، هذه التقنية ساهمت في التوصل إلى الصورة الذكرى أو الفكرة الموجودة عند مستوى غيلة المشاهد، هذه التقنية ظهرت في المعالجات التكميية. كذلك فكرة التزامن التي وجهت الفنان التكمي في البداية وتعامل معها بمجدية، جعلت أساليبه التشكيلية تبدو صارمة، وتقطيع السطوح خاضعة كلياً لهذه الفكرة، هذه الفكرة جعلت (دوشامب) يعبر عن الحركة المتزامنة من خلال تدمير مادية الجسم في زحام الخطوط والمساحات تبعاً لتعدد الحركة ومواقع الانتقال التدريجي. هذا المثال الشكلي الذي وجد مداه التطبيقي عند التكميين، بتكوينات أعطت أولوية للخطوط والأشكال المجردة على اللون.

لقد كانت ألوان العارية مشتقة من لون الخشب، إذ أراد (دوشامب) اعتماد ألوان قليلة مقاربة، للحيلولة دون إثارة الانتباه إلى غير واقعها التشكيلي المعبر عن الحركة والزمن، مثلما فعل التكميون في زهدهم اللون من أجل توجه الانتباه للشكل، كما حولت خلفية اللوحة إلى فضاء خالي تمتد فيه السلام لأعماق بعيدة. ولو أخذنا حركة الشكل في الفضاء، ندخل عصر الهندسة والرياضيات، وهي نفسها الإنجازات الهندسية للتكميين.

نموذج عينة (3)



اسم العينة: التمدد الكروي للضوء.

اسم الفنان: جينو سيفيريني (Cino Severini).

سنة الإنتاج: 1912.

القياس: 19 × 25.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائلية: معهد مونسون - وليامز - بروكتر، أوتيكا.

يبدو في لوحة (سيفيريني) هذه أن ثمة أشكالاً مستوحاة من مشاهد مدنية، كأنفاق المترو أو إعلانات الشارع، فقد جمع الفنان عدة مقاطع مجزأة لوناً أو قطعاً أو فضاءً أو حجماً، تتخللها كلمات تدل على مترو أو مخرج (Sortie) أو إعلانات لمحال تجارية. تتشكل لوحة (سيفيريني) المستقبلية هذه وفق معالجات تحويل الواقع المرئي - الحسي إلى زمان ومكان في الفن، بل وضع فلسفة جديدة

ترمي إلى تحرير الفن من قيود تربطه بالأنار القديمة الجامدة، والانطلاق نحو التعبير عن دوامة الحياة الحديثة، حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة.

فالتكعيبة أثرت بشكل أو بآخر في مجمل التيارات اللاحقة من خلال المتغيرات الأسلوبية والتقنية التي أحدثتها في هيئة التكوين العامة للعمل الفني.. إذ نلاحظ بأن ثمة معالجات للفضاء أحدثها الفنان في هذه اللوحة، من خلال فتح المراتب أو الأشكال الحسية على الفضاء المحيط. بمعنى آخر أذاب ثقافتها الأرضية ليجعلها تتعايش مع واقع جديد، واقعي جمالي مفترض غير متعين، كما كان يحصل سابقاً في الفن الغربي، ف رؤية الواقع حسب الرؤية المستقبلية أو ديمومة التابع التناغمي بين الأشكال، ومعايشة العناصر مع بعضها البعض، بالطريقة التي تضمن بقاءها كقيمة جمالية، وهذه واحدة من أهداف المستقبلين في الرسم.

إن عمل (سيفريني) هذا لا يصف المشهد المرئي بطريقة أيقونية، بل يشير أو يرمي من خلال مجمل العلاقات أو الإشارات التشكيلية التي نقرأها على السطح التصويري هذا، وهو ما جاءت به التكعيبة في مراحلها الأولى عندما حولت المشهد المرئي إلى نوع من الإشارات أو الاختزالات الهندسية.

في هذه اللوحة ثمة مساحات في وسط اللوحة رسمت بطريقة أقرب إلى الشكل الهندسي، زوايا قائمة أو أقواس أو شكل متعرج، ثمة علاقات بين الخط المستقيم والمنحني أو بين المثلث وأنصاف الدوائر، خلق نوع من العلاقات البنائية المجردة، فالفنان هنا ينبغي التوصل إلى ما هو جوهري في البناء الجمالي العام للوحة. ففي الفن التكعيبي والمستقبلي، ثمة رغبة في التوصل إلى ما هو جوهري جمالياً في البناءات العامة للأشكال، بعد أن توصلوا إلى نوع من الحلول الإبداعية

لتغير طريقة الرؤية إلى الواقع، وإحداث نوع من الطرائق الأسلوبية في افتراض جوهر الواقع المرئي لرسم ما هو لا مرئي، وإحداث الرؤية الخلاقة للأشياء. يضاف إلى ذلك بأن رسم الكلمات أو الحروف التي تلاحظ في هذه اللوحة، سبق واستخدمت في رسوم التكميين، لإضافة قيمة جديدة للواقع، أو لاشتراك الكتابة مع الخط واللون، كونها قيمة تشكيلية مكثفة بذاتها من جانب، وتأكيد هوية الواقع المرئي بطريقة أخرى غير موصوفة لغوياً، بل موصوفة في بنائيتها الجديدة المشكلة وفق قوانين الرسم، وليس قوانين الأدب أو الكلمة، مما نجد بأن المستقبلين استفادوا كثيراً من تقنيات وطرائق التكميية في مجمل البناء العام للوحة.

ووفق ذلك اعتمدت رسومات المستقبلين في تجسيد الحركة على تجزئة المشهد، وتبعر الأشكال أكثر من تجميعها في فضاء اللوحة الذي أصبح مفتوحاً، ومن ثم سجل تحليلاً في عناصر اللوحة، أحدثته ديناميكية الحركة التي أراد المستقبلون تجسيدها في العمل الفني.

نموذج عينة (4)



اسم العينة: ارتجال.

اسم الفنان: فاسيلي كاندنسكي.

سنة الإنتاج: 1911.

القياس: 61, 75 × 41, 375 انج.

الحامة: زيت على كانفاس.

العائلية: مجموعة خاصة.

تعبّر هذه العينة عن أسلوب (كاندنسكي) في توحده مع الطبيعة، إذ اكتسبت فيها الأشكال طابعاً روحياً ذا سمة تعبيرية. هذه الأشكال رسمت

بأسلوب أقرب إلى الاحتمال منها إلى الرقابة العقلية، مثل هذه التجريدات يراها (كاندنسكي) مرتبطة بالضرورات الداخلية الروحية.

إن أسلوب (كاندنسكي) هذا غلبت عليه المساحات اللونية المتضادة، فاللون الأحمر شغل الجزء الوسطي، بينما وزع فضاء اللوحة بألوان الأزرق والأخضر والأوكر بدرجاته بالطريقة التي توحى وكأن (كاندنسكي)، وعلى الرغم من روح الاحتمال السائدة في التناغمات اللونية، إلا أن الفنان يشتغل من خلال قانون التعارضات اللونية والخطية، وهذا ما يذكرنا به الفيشاغوريون في تعارض المتجانسات عبر وسيط رياضي يتحكم في بنية الجمال وعلاقاته، وكذلك وجد مداه التطبيقي عند (سيزان) والتكعييين، بتكوينات أعطت أولوية للخطوط في الأشكال المجردة على اللون أحياناً.

اقتنع (كاندنسكي) أن الشكل التمثيلي يشوه الرسم، ولكي يعبر عن الروح الفعلية، عليه أن يقطع صلاته بالشكل المادي والطبيعي، ليقرب من الجوهر اللامرئي، ويستجيب للضرورة الداخلية، تلك الاندفاعات النفسية والبث الروحي الذي يتردد صده عبر الخط واللون، إذ تجرد الأشكال الداخلية للنفس تجسدها الخارجي الحر، لذا يعمل (كاندنسكي) بلغة الموسيقى على تصعيد وترحيل ما هو شئني إلى مقامات أقرب ما تكون إلى لغة الموسيقى في تحليها عن محدودية المكان، والتعايش مع زمن مفتوح. فـ(كاندنسكي) يعني ببناء علاقات خالية من المعنى (خالصة) لها ديمومتها المتصلة، تلك التي تكشف عن جالها الخالص. فالتجريد في لوحة (كاندنسكي) هذه تمتلك بنية خفاء، والقدرات التحليلية في اللوحة التجريدية تكتسب مدىً وبعداً لا متناهياً، مستلهماً طروحات (سيزان) والتكعييين، ونشغل بالأشكال وتوسم جالها الجوهري، إذ حطّم أي مقتربات لأشكال العالم المرئي.

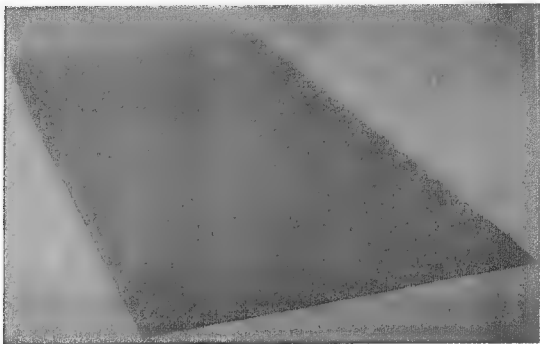
إن أسلوب (كاندنسكي) في هذه اللوحة يتمثل في تحليله عن المنظور الهندسي، بحيث يصعب إيجاد نقطة تلاشي، والفنان رسم نقاط تلاشي لا متناهية مركزها في الروح والخيال، وبهذا تكشف اللوحة عن مجموعة استعارات تمارس عملية نفى لمرجعيتها المادية، مما يجعلها تقترب من عالم الحدس منه إلى عالم العيان المحسوس، وهي معالجات (سيزان) والتكعييبين في رفض المنظور الذي يرد الأشكال إلى نقطة تلاشي واحدة، وأحلوا محلّه المنظور اللوني النغمي، إذ تترابط المستويات اللونية مع بعضها. إن اتجاهات الخطوط والألوان بمواصفاتها المتخيلة تفرض عيناً ليس بالضرورة أن تجلب شيئاً ما معها من الواقع، كي تقيم الدليل على الجمالية المنبعثة من نسق العلاقات داخل المساحة التصويرية، كما تبدو لنا في هذه اللوحة.

إن قيمة أسلوبه التجريدي تستند إلى براعته في التكوين، وإلى تلميحاته الغنائية، وذلك بتطبيقه لنظريته الروحية في المذهب التجريدي الغير موضوعي، ينحو نحو العاطفة على العقلانية في طرقة مجال الرسم من ناحيتين، نفسية وروحية، فحمل اللون انفعاله وتعبيره العاطفي، فخلق الفني لديه ليست عملية واعية، وإنما فعل يأتي من حاجة داخلية أساسها الرؤيا الداخلية، فمن خلال الرؤيا الروحية يتمكن الفنان أن يقدم لمحات من الحقيقة أكثر عمقاً من العالم المادي الذي تعرفه حدسياً، لهذا تعدّ لوحته جمع للمتناقضات المادية والروحية. إن الوحدة التي يقيمها (كاندنسكي) بين أشكاله، اللون واللون المضاد، الفاتح والغامق، العلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة، ذات الحركة الانسيابية، يشيد حسية لا ترى إلا بعين الخيال، وحتى لو كانت هنالك مرجعيات حسية لدى الفنان، إلا أنه يُرحّلها عبر آلية تقنية تستند إلى التحرر، ففي لوحته هذه لا نرى قريباً أو بعيداً، والعمق هنا منفتح على العالم، ونقطة

التلاشي تصبح متمية إلى فضاء الروح والإحساس، مستثمراً (كاندنسكي) التأسيس الجمالي للشكل لدى التكعيبيين، والقائم على لغة العلاقات التي تقتضي بالضرورة اهتمام الفنان بمبدأ الانسجام والوحدة في التنوع، والتناغمات الهندسية الناتجة عن تجريد المحسوس إلى أشكال هندسية تعتمد الخيال والفكر في صياغتها وترتيبها.

المعمارية التي يقيمها (كاندنسكي) هي معمارية العناصر نفسها، فالخط واللون ليسا وسيطين، وإن الذي يوحى بالفكرة المجردة هي الأشكال المجردة نفسها، فالتعاضد الذي يحدده الفنان بفعل حركة الاهتزازات والتوترات التقنية للفرشاة، التحاورات اللاهندسية، يولد حساسية جمالية يغلب عليها صفة التصميم والطلاقة الروحية، والتي مبعثها ذاتية منفتحة، وهذا ما يذكر بآراء (أفلاطون) و(أرسطو) المثالية، وعلاقة العمل الفني بعالم الوهم والتصورات بعيداً عن العالم الواقعي المادي. إن (كاندنسكي) هنا يقترح عالماً مثالياً ليس له وجود في عالم الموجودات.

نموذج عينة (5)



اسم العينة: الرسم السوبرماتي (Supermatist Painting).

اسم الفنان: كازيمير مالفيتش.

سنة الإنتاج: 1917-1918.

القياس: 27, 625 × 41, 75 أنج.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: متحف ستيديليجك، أمستردام.

تصوّر اللوحة مربعاً أصفر مائلاً قليلاً على خلفية زرقاء، متخذاً حركة الاستطالة، وذلك من خلال الامتداد اللامتناهي، موحياً بالتلاشي داخل حركة الفضاء الموحد اللون، وكذلك من خلال التباين الحاصل لشكل المربع حجماً ولوناً.

اتسم أسلوب (مالفيتش) بميل متصاعد للأشكال الهندسية، مستلهماً طروحات (سيزان) والتكعيبيين، ونشغل بنائية الأشكال وتوسم جمالها الجوهري.

وكان أشد إيفالاً حين حطّم أي مقتربات لأشكال العالم المرئي وعلاقاته الحسية، فاستطاع عبر فلسفته الأسلوبية السويرماتية أن يسمو بالإحساس الجمالي إلى مواضعه النقية الخالصة، بعد تحرره من سطوة العالم المادي، وتحقيق أقصى مدى من التجريدات، بتناوله شكل المربع الذي عُدّ حجر الزاوية في رؤيته الجمالية التصويرية كشكل ماورائي يمكن من خلاله النفاذ للفكرة المطلقة.

إن معالجات (ماليفتش) الأسلوبية تجاه شكله الهندسي هذا يفتح على اللامتناهي، من خلال حركة الأضغاف المستمر للأبعاد، وفي تباينها الحجمي بين القريب والبعيد، وكذلك بين الحدّية الظاهرة للضلع الحاد في مقدمة اللوحة، والإدابة التي أحدثها الفنان للحجمية الهندسية في اختراقها لمسطح الأثير، وبهذا التكوين اشغل (ماليفتش) فضاءه بحركة عبور من المتناهي المدرك بصرياً إلى اللامتناهي الذي لا يمكن إدراكه بسبب استمراره في الزمن. إنه حال التكوين برمته إلى زمن مُنتَفَح غير محدد، فالتكوين ذو اللون الأصفر يتلاشى أو يخترق الأثير، أي بمعنى آخر، أحال الحدود القاطعة للشكل الهندسي المجرد إلى ما يقرب من نقطة الصفر. فالبعد المنظوري الذي توحى به حركة الشكل، تتخذ مكاناً افتراضياً خارج أبعاد اللوحة، وكذلك خارج حدود المنظور التقليدي، وهذا ما يشترك به (ماليفتش) مع معالجات التكعيبيين للإيجاء بالبعد الرابع (الزمن) كمفهوم شعوري وفكري يدرك ذهنياً وبوسائل شكلية تعتمد إقصاء المنظور التقليدي، واللجوء إلى منظور يعتمد تذويب الحدود بين الفضاء والشكل. المنظور هنا يصبح ذهنياً لا بصرياً، مطلقاً لا حسيّاً، وهذه العلاقة تجسدت بشكل واضح في الرسم التكعبي الجذر الذي يغذي أسلوب (ماليفتش).

تبعاً لذلك سعى (ماليفتش) في البحث عن حقيقة جمالية، يمكن أن تكون بديلة للعالم المتعين، دفعته إلى البحث عن (العلاقات الجبرية)، تلك القوانين التي

تمتلك كما لها وانسجامها في الشكل الهندسي، وهو بهذا يعلن عن صلاته بالفكر المثالي الأفلاطوني في جعل الجمال المثالي في الشكل الهندسي، فالشكل الهندسي يمتلك وجوده الخاص ومن خلال معالجاته مع الفضاء، تكتسب هذه الأشكال بعداً روحياً وبصرياً، فما هو مرئي ولا مرئي يتوحدان في هذا التكوين، ليكونا وحدة بين الشكل والفضاء، وهو ما يذكر بالإنجازات الهندسية للتكعييبين، لاسيما باستلهم الأشكال الهندسية كمرتكز تشكيلي، فالتكعييبية تعزل نموذجها العقلي عن الحقائق المظهرية القائمة على تلقيات الحواس، وإرجاء مصدرته إلى الفكر كسبيل لاستلهم الأشكال الخالصة، بما يجعل منهجها المعرفي والجمالي متوافقاً مع المعالجات الأسلوبية لـ(ماليفتش).

لقد جرد (ماليفتش) الشكل من الأطر الزمانية والمكانية ليدو عائماً في الفضاء، فهو شكل خفيف رقيق وشفاف، لا يبدو من خلاله شيء، ذلك لأنه وصل إلى مرحلة ليس وراءها شيء في الكون لا يقبل التجزئة، فالتكعييبية أعطت الأثر الهام للمخيلة في التنفيل الحر للأشكال، والتخلص من الإلزامات التي تفرضها الحواس أو أوضاع الزمان والمكان. فالشكل يمثل الاتحاد بالمطلق والدويان في الصفاء والتسطيح، فالشكل مع الخلفية متحد في فضاء مسطح واحد، وكلاهما يدلان على الشكل الأولي، والذي تشتق منه جميع الأشكال والألوان. هذه الطروحات تتوافق والمنحى التكعيبي التحليلي الذي يعتمد على تذويب الحدود بين الفضاء والشكل. ولو أن (ماليفتش) لم يرد أن يبدو الشكل مجذباً بشكل كلي لما وضع فرقاً في الدرجة اللونية بين المربعين، والتعامل الرقيق السهل بين السطحين يعبر عن التحرر والانطلاق عن طريق المربع الذي يطفو في الفضاء.

إن التقشفية اللونية التي طبّقها (ماليفتش) في هذه اللوحة، تشكل خلاصة

لسلسلة من التجارب التي نزع من خلالها الفنان كل ما من شأنه إعاقة اتصال أعماله مع المعالجات التكعيبية في زهدهم في اللون، من أجل توجيه الانتباه إلى الشكل، وإذا كان الرسم هو انعكاس لذات وعقل الفنان، فـ(ماليفتش) من خلال لوحته المجردة هذه آثر العقل في حمله لسمات الفكرة، وذلك من خلال التركيب المركز والمجرد هندسياً. فحصول الأشكال التكعيبية يتمثل في المعنى الجمالي الكامن فيها، والمتشكل في الفكر لا عن طرق الإدراك الحسي. وهذا ما يؤكد (براك) بقوله: (إن الخواص تشوّه، فيما الفكر يبني) (34 ص 9).

نموذج عينة (6)



اسم العينة: تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر
(Composition with Red, Blue and Yellow)

اسم الفنان: بيت موندريان.

سنة الإنتاج: 1930.

القياس: 20 × 20 انج.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: مجموعة السيد والسيدة أرماند، ب، بارتوس، نيويورك.

صوّر (موندريان) في لوحته هذه تكويناً اشتمل على ثلاثة ألوان أساسية، هي الأحمر والأزرق والأصفر، يحتل فيها المربع الأبيض المساحة الأكبر من اللوحة، بدءاً بالجزء العلوي الأيمن، وزعت الألوان الأساسية على أطراف اللوحة، ويحيط الخط الأسود هذه المساحات باتجاهات أفقية وعمودية مكوناً مجموعة من الزوايا القائمة.

تمثل أسلوب (موندريان) بالقيم المثالية الكونية، كتجلي كلي شمولي للجوهر، ولهذا أراد لتكوينه أن يتعد عن كل ما يذكر بالمادي والحسي، يجسد مضموناً مطلقاً لا يتشكل تحت ضغط العاطفة والذات غير المتطهرة، لهذا أراد (موندريان) بلوغ الجمال الخالص عبر الشكل الخالص، عن طريق تلك العناصر البنائية الصافية، وتتجلى في هذا العمل طروحات التكعيبيين من خلال تعاملهم شكلياً لا وصفيّاً مع الأشكال الهندسية المجردة.

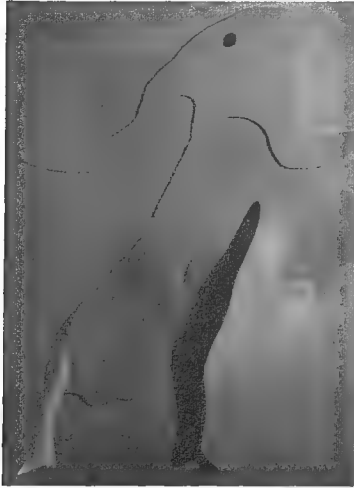
ومن المعروف أن الأشكال الهندسية أشكال تعبر عن الوحدة، ومستقلة لا تعبر إلا عن ذاتها، وتستطيع بكيفيتها المتفردة والتي لا نجد لها مثيلاً في العالم الأرضي إلا بعد تجريده، أن تعبر عن النظام الذي يحكم الكون، وتكثيف الجمال الكوني في تركيب تجريدي خالص. فالشكل الهندسي هو القانون الخفي خلف الشكل الطبيعي، والعالم يديره القانون الكوني، والفنان يصل لهذا القانون بنقاوة الشكل عن طرق اختزاله ونبذ أي إشارة توحى بالشكل المادي عن طرق تجاوز الذات للوصول بالمشاعر إلى أقصى حدود الموضوعية. والفنان التكعيبي اعتمد في معالجاته الفنية على مبدأ الوحدة في تنوع التناغمات الهندسية الناتجة عن تجريده المحسوس إلى أشكال هندسية تعتمد الفكر في صياغتها.

تبعاً لذلك صاغ (موندريان) أسلوباً أخضع لمنطلق الضبط العقلي، والحصيلة التي خرج منها (موندريان) في فهمه لحركة التطور الجمالي، خاصة التكعيبيية التي سبقت التجريدية، هو استبعاده للذاتية ولو جزئياً، والتخلي عن المحسوس بوصفه مرجعاً، لأنهما يتسمان باللااستقرار وعدم الثبات، وهذا ما لا يتفق مع رؤية (موندريان) للشكل المجرد. هذه المعالجات تتوافق والمنحى التكعيبي الذي حمل الشكل معاني عقلية، فالذي انفرد به (موندريان) ومن خلال تكويناته التجريدية، هو تركيزه على فكرة الانسجام، والتخلي عن العاطفة وما يرافقها من تبدلات ولا استقرار. ففي استخداماته اللونية، مارس أقصى قدر من

البساطة والزهد في الخطوط والألوان، وألقى عليها مزيداً من الصرامة والنظام، وابتعد عن توظيف الخطوط اللينة التي بمطواعيتها تقرب الأشكال من الحسي وتبعده عن النقاء الخالص والقوى المجردة المحركة للعالم الطبيعي، فتعامد الخطوط الأفقية والعمودية واختزالها هندسياً يحمل طاقة التعبير والترميز عن حكم النسق الأساس للأضداد إيجاباً وسلباً، فضاءً وزمناً، ضوءاً وظلمة... وللغرض نفسه تختزل الألوان لتقتصر على الألوان الأساسية مع الأسود والأبيض أو الاشتغال على السطوح النقية بما يوحي بمزيد من الزهد للوصول إلى تلك الدلالات الذهنية العميقة، والعمل على السمو بالأشكال الخالصة بعيداً عن إلزامات المكان والزمان والفضاء والملمس الحسي الموضوعي، مستمراً - موندريان - امثال التكميين للحدس الذهني وما يستبطن من فاعلية للعقل في قيادة بنائية اللوحة قد أضعف بالمقابل الحدس الوجداني، الذي على أساسه تميزت الأعمال التعبيرية عن التكمينية. لذا ركز التكميون على قوة الشكل، وزهدوا في اللون من أجل توجيه الانتباه إلى الشكل وتقديم رؤية تصويرية أشمل.

إن (موندريان) بأسلوبه يحقق في أشكاله مثالية أفلاطونية وكاننية تتجاوز الحس المتغير والمادي الطارئ، وكل ما في الوعي واللاوعي من صلة بالغرائزي أو الوجداني العابر، ويمنحى عقلي تخيلي يزدان بالوقار الشكلي الخالص. وتبعاً لذلك صاغ (موندريان) أسلوباً بمنطلق عقلي تكمي في رؤية الأشياء، إذ يستمر قوى العقل لصالحه ويمنحه شمولية الرؤية. فالتكمينية استثمرت عزل نموذجها العقلي عن الحقائق المظهرية القائمة على تلقيات الحواس، وإرجاء مصدريته إلى الفكر كسبيل لاستلهاام الأشكال الخالصة، بما يجعل منهجها المعرفي والجمالي متوافقاً مع الرؤية المثالية الأفلاطونية التي ترى (أن الحواس لا تستوعب إلا ما هو عابر، فيما الفكر يستوعب كل ما يدوم) (34 ص 11).

نموذج عينة (7)



اسم العينة: المنحدر.

اسم الفنان: جون آرب (Jean Arp).

سنة الإنتاج: 1925.

القياس: 57 × 42 سم.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: مقتنيات كونت سالونك، دوسلدورف.

يشتمل العمل على مساحات لونية ملصقة تكشف عن ملامح لأشكال

تشبيهية ممثلة برأس فيل أعلى الصورة وباللون الأخضر، ويتتهي في أسفل الصورة بساقين آدميين بيضاء وسوداء، وتتخلل الصورة مساحات من اللون البرتقالي والأخضر الغامق ودرجات من اللون الأصفر.

على الرغم من خصوصية كل اتجاه من اتجاهات الرسم الحديث، إلا أن- وكما يتضح في هذا العمل- ثمة ثقافة حدائية سائدة استنفرت كشوفاتها الشكلية والأسلوبية، وعمقت من جفائها للعالم المرئي، وأكدت ميلها للتجريد وصولاً إلى التجريد الخالص.

والحدائية بما يتيح لها من حرية وصلت إلى حد الانفلات من رابط أو محدد على مستوى الأفكار والأسلوب والتقنية، قد نالت حظها الوافر في ترسيخ قيم فنية أثرت في فنون الحدائة وما بعد الحدائة، وإذا كان امتدادها مستقبلي على الاتجاهات اللاحقة لها، فلا يمكن بأي حال قطع صلتها بالاتجاهات السابقة لها، لاسيما التكعيبية.

إن ثقافة التشكيل الجديد للتكعيبية في سعيها الدائب إلى تفتيت الشكل المرئي وتحطيم مركز الرؤية بالقدر الذي لم يبقَ على الظواهر المرئية إلا ملامح مهمشة لا تكاد تغني الشكل ولا المضمون. وفق هذه المرتكزات سار عمل (آرب) الذي دأب على تفتيت الشكل المرئي وإحالة العمل إلى مساحات لونية تحتل السيادة في التشكيل، حتى لم تعد قراءة عموم النص تشير إلى محتوى معين. إن تقييد الإدراك الحسي قد أتاح للصورة الذهنية أن تشكل الصورة على نحو جديد، وتتسم بصفة كلية شمولية، والسماح بالتصرف بحرية لمناهضة الموضوع والانصراف عنه كلياً، حتى لم تعد هناك حياة سوى حياة اللوحة وجمالياتها.

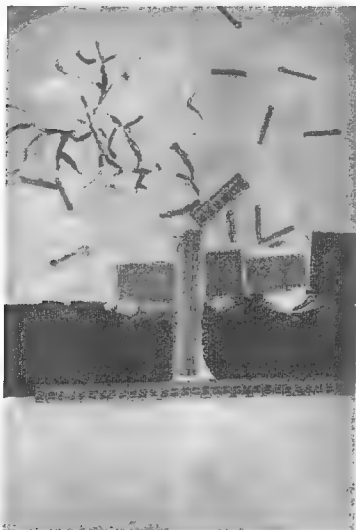
لا يمكن القول إن (آرب) قد انفتح على الألوان كلياً، فما زال التقشف

بالألوان خصوصاً إذا استثنينا اللون الأخضر، يمكن بعدها تصور جواً لونياً يقترب إلى حد بعيد بالأجواء اللونية التكعيبية. مع اعتماد التسطيح اللوني الحالي من الظلال والتدرجات اللونية. ولم يبلغ (أرب) الفواصل الخطية بين المساحات اللونية، كما هو واضح عند حافات كل لون. لقد افترض الفنان فضاء خاصاً لأشكاله ابتعد به كثيراً عن الفضاء التقليدي، بالقدر الذي عشق هذا الفضاء مع الأشكال سوى اختراقات للون معين على لون آخر كنوع من التلاعب في الفضاء المقترض.

لقد عبّر الفنان بشكل مباشر أو غير مباشر عن التركة التشكيلية التكعيبية، فمن خلال نظرة شاملة للعمل يتضح التقارب مع الأسلوب التكعبي في المرحلة التمهيديّة من حيث تجزئة الشكل وتسطيحه وإلغاء المنظور... وتقنياً فإن للتكعيبية الريادة في انفتاح مخيلة الفنان على المواد والخامات الداخلة في اللوحة، والخروج عن الأطر التقليدية التي لازمت صناعة اللوحة سنين طويلة. والعمل الحالي قد سار في اتجاه هذه التقنية باعتماد كولاجات زاحمت في جمالياتها الألوان الزيتية، وكانت منطلقاً لتقنية الأشياء الموجودة التي أسرفت فيها الدادائية.

نخلص مما تقدم أن ثقافة التشكيل التكعبي قد انفتحت على مخيلة اقتراحية اختراقية كانت مدعاة لإحداث تغيير جذري في الفن على مستوى المفاهيم والأسلوبي والتقني، مما ألقى بظلاله على الاتجاهات اللاحقة، ومنها هذا العمل.

نموذج عينة (8)



اسم العينة: فضاء دينامي.

اسم الفنان: فرانز بيكابيا (Francis Picabia).

سنة الإنتاج: 1918.

القياس: 22×15 سم.

الخامة: مواد مختلفة وزيت على كانفاس.

العائدية: المتحف الوطني للفن الحديث، باريس.

تتضمن هذه اللوحة تشكيل مساحات لونية ذات صفة هندسية من

المستطيلات، تَحْتَرِقُهَا وسط اللوحة مساطر درَج عليها أرقام قياسية بشكل عمودي وأفقي، قطع العمودي منها إلى قطعتين. أما المسطرة الأفقية فقد قطعت مساحتين من اللونين الأسود والأصفر الفاتح. وفي أعلى الصورة يتشر هذا اللون الأخير ليشكل فضاءً للصورة والذي يوحي بتكوين شجرة ذات تفرعات متعددة.

لقد كانت إغراءات الحدائث ومصاهرتها للحرية في البحث والتجريب، قد فرضت معالجات تشكيلية تصاعدت من التعامل مع الواقع المرئي ومعالجته آنياً حتى فض العلاقة شيئاً فشيئاً مع هذا الواقع بصفته الزمكانية المادية، تبعاً لمصدرها الذهني المفتوح على الذات، دعم هذه الأساليب تنوع الخامات الداخلية في اللوحة مما حفز على ظهور تقنيات جديدة مزجت بين المواد وشيدت لصورة تعددت قراءتها.

ضمن هذا المسار، سعت الدادائية بقوة إلى انفتاح هائل في مجال التقنية ترافق مع اللامنهجية الفكرية والفنية، وظهور معالجات تشييد لم تكن معهودة، ولكن هذا الأمر لا يمكن حصره دون خبرة سابقة أسهمت في البنية المعرفية والجمالية للفن الدادائي. والتكعيبة بوصفها أفضل من حل لواء التغيير باتجاه الشكلانية والتجريد، قد بصمت الاتجاهات اللاحقة ببصمتها، وأشاعت روح الكشف والتجريب.

في هذا الاتجاه جاءت أعمال (بيكاييا) وعبر اختراقية الرؤية وأدائية حرة وادخارية استوعبت الاتجاهات السابقة له، للقيام بأعمال عبرت عن كل هذا ومعالجة أسلوبية وتقنية يمكن من خلالها قراءة التناص التكعيبي فيها.

يظهر من خلال هذا العمل، أن الأشكال تقترب إلى حد كبير من الشكل

الخالص وتوظيف الفضاء المسطح الخالي من كل عمق، فتراتب الأشكال بالتجاور مع غلبة واضحة للأشكال في تعقل الأشكال وإشاعة نوع من النظام. وتشير المساطر العمودية والأفقية وما يدرج عليها من أرقام إلى تلام عقلائي مع المستطيلات، وهذا أسلوب تكعيبي. كما أن ثمة تأكيد على عنصر الخط يتضح من خلال المساطر أيضاً، فضلاً إلى الخطوط التي توحى بتفريعات الشجرة التي تملأ فضاء الصورة. كذلك فإن المعالجة اللونية قد تمت بأجواء تكعيبة من طبيعة الألوان وقيمها ومحدوديتها. فاللوحة تكاد تقتصر على ثلاث أو أربع ألوان، وهذا يتناص والأسلوب التكعيبي في التقشف باللون وتوجيه الاهتمام إلى الشكل والخط كقوة فاعلة في التكوين وإضعاف الميوعة العاطفية التي يمكن أن يثيرها اللون.

إن شيوع التنوع التقني الدادائي في معالجة السطح التصويري، بل وحتى ما بعد الدادائية، يعود فضلها إلى التكعيبة التي بذرت البذرة الأولى وفتحت قريحة الفنان لتشكيل الخامات. وفي العمل الحالي تصاهر خامات كالخشب والورق مع الزيت، ومعالجتها ككل متكافئ ضمن وحدة جمالية، والإمتاع بتنوع السطح بعد أن غرق فترة طويلة بأحادية الخامة مسطوحها. استخدم الفنان نموذجه الخامة بخامة أخرى، كنموذجه الخشب بالزيت، أو الورق بالزيت من أجل خلق وحدة الصورة وتناغمها، وهي ذات المعالجة التي اعتمدها التكعيبيون في المرحلة التركيبية خاصة.

عليه تتجلى ملامح التقارب والتأثير بين الاتجاه التكعيبي والدادائي في معالجة السطح التصويري أسلوبياً وتقنياً من خلال عناصر التكوين من لون وخط وفضاء، ومن خلال الخامات وفرض تقنية توثق الصلة بين الاتجاهين على نحو جلي.

نموذج عينة (9)



اسم العينة: سطوح.

اسم الفنان: كورت شويتزرز (Kurt Schwitters).

سنة الإنتاج: 1920.

القياس: 11×7 سم.

الحامة: مواد مختلفة وزيت على كانفاس.

العائدة: غاليري كلور، لندن.

يبدو في عمل (شويتز) هذا أن ثمة تكوين مركب من قطع خشبية وأوراق مقصوفة وأوراق أشجار، كما يلاحظ مقطعاً مجزئاً كامل للكلمة، شكلت حروفها نوعاً من العلاقة التشكيلية أو البنائية مع باقي الأجزاء. يذكرنا هذا العمل بأعمال التكعيبيين خاصة في المرحلة التكعيبية التركيبية، التي اعتمدت على الكولاج والتلصيق، واستخدام الخامات المختلفة في تكوين العمل الفني.

ففي هذه اللوحة حاول الفنان تقديم نوع من الرؤية المناقضة للجمالية السائدة من خلال تقديم المستهين والمرفوض والصادم للرؤية البصرية، ففي استخدام الدادائيين لما هو مبتذل من الأشياء أو الأدوات، كانت الوجه الآخر للموقف الدادائي إزاء الجمالية الزائفة، واستنكارهم للأخلاقية المشوهة، وتقديم ما خفي من الوجه الآخر للحضارة الأوربية، مثل هذه الرؤى والتصورات والتقنيات سبق وقدمها التكعيبيون في محاولة منهم لإعادة تقديم الواقع على حقيقته الحسية كأشياء ملموسة وليس كرسيم، ففي هذه اللوحة، تذكرنا الحروف في الجزء السفلي ببعض أعمال (بيكاسو) و (براك) في استخدامهم أجزاء من كلمة أو حروف أو قصاصات الجرائد.

فكانت محاولة استخدام مواد جاهزة في إنتاج العمل الفني عند الدادائيين إنما هو التعبير عن الاحتجاج، والشعور بالعدمية، وفرض الهامش على المركز. فقد أرادوا أن يبرهنوا على أن الشيء الجاهز قد يرقى إلى مستوى الفن الأصيل. وكانت مهمة الدادائيين تدمير المبادئ المتوارثة للفن من أجل تحرير الرؤية البصرية من النماذج القديمة.

والدادائية المتمثلة في هذه اللوحة تتماهى مع التكعيبية في إعادة صياغة

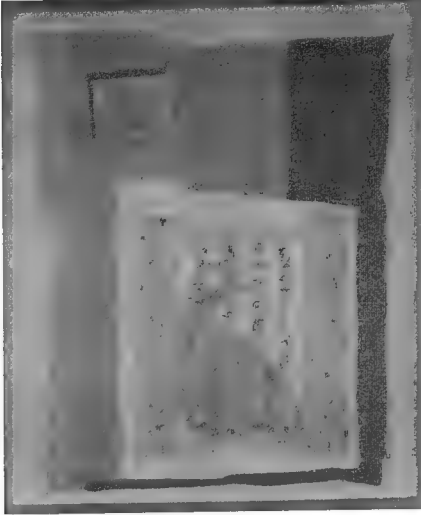
المرئي أو المدرك المحسوس بطريقة أخرى، لأنهم لم ينقلوا أحاسيسهم إلى السطح التصويري، بل جاءوا بما هو مهمل وبالأشياء ذاتها في واقعها المادي الملموس، ليكونوا تراكيب وجودها تمتلك قيمة جمالية تحتفظ بذاتها، ففي هذا العمل الصق الفنان قصاصات الخشب والأوراق على سطح مستوٍ بعضها طلي بلون أقرب من ألوان المواد الملصوقة نفسها، وبعضها ترك بدون تلوين، فما زال التقشف بالألوان خصوصاً إذا استثنينا اللون الأخضر، يمكن بعدها تصور جو لوني يقرب إلى حد بعيد بالأجواء اللونية التكميلية، مع اعتماد التسطيع اللوني الخالي من الظلال والتدرجات اللونية.

لقد عملت الدادائية على تحطيم قدسية العمل الفني، وانتهكت قوانينه الفنية، وأدخلت مفردات جديدة من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كصناديق القناني، وفضلات الطعام، واستباححت الهدم والتخريب والتشويه، وقطعت الجسور مع كل ما يربطها بالفن. فإن للتكميلية الفضل في افتتاح غيلة الفنان على المواد والخامات الداخلة في اللوحة والخروج عن الأطر التقليدية.

إن المشروع الدادائي من خلال رؤيته لهدم ما هو متعارف عليه ومكرس بالجهاز واللقي، استبعد أسلوب بناء العمل كتكوين (Composition) الكلاسيكي، وأحل محله تكويناً مختلف يشترك فيه مع التكميلية. فالقضاء في هذه اللوحة يتداخل لوناً ومساحة مع قطع الكولاج، مما أحدث نوعاً في تهميش المنظور وأحال الأشكال إلى نوع من التراكيب المتداخلة في مساحتها وحركتها داخل بنية العمل. فاتجاهات المواد المستخدمة ومواقعها جاءت تعويضاً لاتجاهات

الخط لا اللون. وهذا ما عملت عليه التكميلية أيضاً وتحديداً في مرحلتها التركيبية، ولدى كل من (بيكاسو) و (براك)، والرؤية إلى التكوين لا تحده المساحة البيضاء، فانعجافات الأشكال تحديداً تحيلنا إلى ما هو خارج البعد المكاني للوحة، بمعنى آخر ينقلنا المفهوم من المتناهي الأشكال المرئية المحسوسة إلى اللامتناهي المفهوم الجمالي لطبيعة الأشكال وتراكيبها.

نموذج عينة (10)



اسم العينة: الطائر.

اسم الفنان: ماكس أرنت (Max Ernst).

سنة الإنتاج: 1948.

القياس: 52 × 57 سم.

الخامة: مواد مختلفة وزيت على الخشب.

العائلية: مقتنيات فلكس فينون، باريس.

تنقسم اللوحة إلى ثلاث مساحات للاشتغال، اقترحها (أرنت) للدلالة على الفعل التقني الذي تتمتع به بنية التكوين (Composition) بشكل عام،

المساحة الأولى تمثل الإطار الخارجي وهو من خشب الفايبر الخشن، والذي يحتوي على نتوءات كثيرة وغائرة تعطي طابع الخشونة الذي يبرز في أعمال التكعيبيين عموماً. والمساحة الثانية تمثل اللوحة ذات الإطار الداخلي النحيف ذو اللون الأصفر وما تحتوي مساحته من تجاور لوني، أما المساحة الثالثة فهي تمثل شكل لطائر ويحيط به تقسيم عمودي لتشكيلات لونية متجانسة من اللون الأصفر الأوكر، وتحتوي على مثلثات بطريقة التراكب.

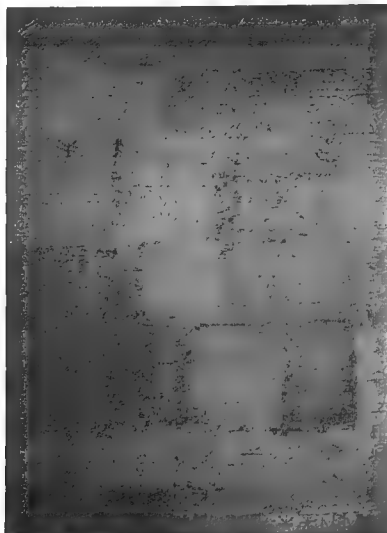
إن (أرنست) هنا يعمل على إضفاء نزعة هندسية خالصة، من خلال تجريد الشكال الواقعية إلى أخرى تعبّر عن هاجس داخلي يرتبط بمكونات الذات، ليعبّر بالنهاية عن عمق الإحساس بجمالية الشكل دون المضمون، على فرض أن الفنان هنا يسعى إلى إيجاد مقاربات جمالية وتقنية تعمل على فك الارتباطات القائمة بين الشكل والمضمون. فالتكعيبية سعت إلى تفتيت الشكل المرئي وإحالة العمل إلى مساحات لونية تحتل السيادة في التشكيل حتى لم تعد قراءة عموم النص تشير إلى محتوى معين. إن تقييد الإدراك الحسي قد أتاح للصورة الذهنية أن تشكل الصورة على نحو جديد، وتتسم بصفة كلية شمولية، والسماح للذات بالتصرف بحرية لمناهضة الموضوع والانصراف عنه كلياً، حتى لم تعد هناك حياة سوى حياة جمالية اللوحة.

من هنا كان اختياره للألوان والأشكال المتنوعة ذات المساحات التجريدية الخالصة، فضلاً عن شكل الطائر، تعبيراً عن دلالة العلاقات الرابطة بين العناصر، وهي (الخطوط والألوان والأحجام)، وبين الأسس، وهي (الوحدة والتوازن والتناغم والانسجام)، إذ أن الجانب التقني هنا عمل على تنظيم وتصميم الأشكال وفق رؤية منطقية، رياضية، استخلصت محتواها من افتراض التقارب بين الأسلوب التكعيبي، وما تنطوي عليه الطروحات السريالية من أطر

عريضة للاستغلال اللاواقعي، ذلك أن اختيارات الفنان التكعبي ترتبط بما هو مثالي هندسي أكثر من ارتباطها بما هو مادي واقعي، رغم أن الأشكال والصور تنقل من واقعها الحسي إلى آخر أكثر اختلافاً في تبنية اللوحة التكعيبية عند (أرنست).

إن التجاور اللوني والانسجام بين فصيلة البني- البرتقالي- الأحمر الفاتح- الأبيض، شكّل دافعاً لتبني ضرورات أكثر إيجابية لطرح مفهوم التناسق الشكلي واللوني، فالتصميم الداخلي للوحة ينم عن علاقات جمالية خالصة، وبالتحديد اختيار (أرنست) للمستطيل ذو اللون الأزرق الفاتح والمحاط من الأعلى والجانب الأيمن باللون الأحمر، من حيث الموقع والمساحة مع شكل (الطائر الأزرق) الموجود خلف تصميم أشبه بشباك، ومحاط باللون الأحمر من الجانب والأسفل، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، نلاحظ انتقاء (أرنست) للمساحات اللونية الأخرى بين الأبيض والأصفر الفاتح المحيط بالشكل، وبين إشغاله لمساحة كبيرة باللون الأحمر الفاتح.

نموذج عينة (11)



اسم العينة: فلل فلورنتين (Florentine Villas).

اسم الفنان: بول كليه (Paul Klee).

سنة الإنتاج: 1926.

القياس: 19, 25 × 14, 125 سم.

الحمامة: زيت على خشب.

العائدية: متحف الفن الحديث، باريس.

يعرض (كلية) في هذه اللوحة مشاهد متعددة ومتعاقبة لمباني على هيئة

مسطحات لونية ذات منظور متراكب، ضمن نظام يعتمد على تقسيم اللوحة إلى خطوط بين كل خط وآخر مساحات مجزأة من الألوان الفاتحة الكثيفة، إذ دَوَّن عليها (كليه) بالخط المحفور خطوط مجردة دالة على واجهات بيوت وشبابيك وأبواب ورموز تحكي بلغة تشكيلية بدائية حقائق جوهريّة عن الوجود، فإنها تحتفظ بغموضها وسحرها. يعيش (كليه) واقعه التشكيلي المجرد داخلياً من دون الارتكان إلى عمق طبيعي إلاّ الذاكرة والخيال فيه من الانسجام والتوافقية ما تتفق مع رؤية (كليه) إلى الموجودات الحسية وتحويلها إلى مشهد روحي وشاعري مضاء بألوان ساحرة ترصع اللوحة، وتشير إلى عوالم متنوعة مندرجة مع بعضها. يتفق (كليه) في لوحته هذه مع معالجات (سيزان) والتكعيبيين من خلال طروحاتهم الشكلانية باعتمادهم البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية، محطماً أي مقتربات لأشكال العالم المرمي وعلاقاته الحسية، في لجوء (كليه) إلى استخدام خلفية مسطحة لإنكار الفراغ الداخلي ونسف الوهم المنظوري، والذي رفض من قبل (سيزان) والتكعيبيين، وأحلوا محله المنظور اللوني النغمي، إذ تترابط المستويات اللونية مع بعضها بطريقة التراكب.

فالأشكال المعمارية التي رسمها (كليه) تحولت إلى ومضات ضوئية ملونة، مخلفةً على سطح اللوحة نسق تشكيلي مجرد إلى وجود الكلي الذي لا يظهر إلاّ إذا تحرر الفنان من الوجود المادي، وعرض ما هو ممكن الوجود، بانتزاع المفردات من نظامها العام والمحدد وتجميعها في نظام جديد كمحاولة منه لتفسير إمكانات الخيال والتي تعتمد بتأنيدها الشكلية على طاقة الخيال في الوصول إلى الجوهر، في ضوء ارتباطه بالشكل الجديد، والذي لا يكتمل دون استغلاله بشكل نقي وبأسلوب متماسك ومترايط لتحقيق علاقة بين الرؤيا العذرية للواقع والمهارة التقنية. هذه العلاقة المباشرة بين الخيال واليد والتي تعكس فهم (كليه)

البداية للوجود دون تدخل المعرفة للواقع، يستطيع (كليه) بأملويه امتلاك عوالم جديدة غير مكتشفة، أن يكرر إيقاعات خطية ولونية هي من فعل خيال ذاتي يتوق اختراق المستر في الأشياء، بما يجعل منهجه المعرفي والجمالي متوافقاً مع المعالجات التكعيبية التي ترى أن التأسيس الجمالي للشكل قائماً على لغة العلاقات التي تقتضي بالضرورة اهتمام الفنان بمبدأ الانسجام والوحدة في التنوع، وأن التناغمات الهندسية الناتجة عن تجريد المحسوس إلى أشكال هندسية تعتمد الخيال والفكر في صياغتها وترتيبها، بالانطلاق من الصفات المادية والمحاكاة العقلية للوصول إلى الصفات الشكلية.

يبي (كليه) في لوحته هذه سطوحاً ذات أشرطة أفقية تتعاقب وتكرر لتصبح عامل توليد للأشكال نفسها، ومن خلال غياب المركز البؤري في اللوحة، تصبح الأطراف مركز جذب بصري وروحي، مخلفة إيقاعاً روحياً أكثر منه حسيّاً. إن هذه الأطراف على وفق هذا التنظيم الشكلي لا نحيلنا إلى مرجع قدر انتمائها لذاتها، فالسطوح الملونة والمتواترة حملت جمالها بذاتها، وتكشف عن ترجيح واضح تمويهاً أو تشخيصاً للأشكال والخطوط. وهذه بلا شك أحد فضائل التكعيبية في تأكيدها على السطوح الهندسية التي تؤلف الجوهر الداخلي للشكل بوصفه القيمة الأساسية التي تتوجب تحقيقها، والتجريد الذي اعتمده الفنان التكعيب للشكل المرئي لم يكن كلياً، وهذه سمة تميزت بها الأساليب التكعيبية، وكذلك غياب المركز البؤري في اللوحة.

ساعدت تقنية الحك ذات النسق الزخرفي تلك التي شملت المساحة التصويرية في خلق حركة متخيلة وتأويلية، فالخط الغائر في تبايناته الرمزية والبنائية يوحى أكثر مما يصف، والروحية السحرية لطبيعة الأشكال تفترض مدناً سحرية وعالماً خيالياً لا يمكن رؤيته إلا من خلال الفن، وهذه التقنية لم تكن

جديدة، فالتكعيييون استخدموها بأداء يعطي انطباعاً مقارباً إلى رسوم الكهوف، وكذلك رسوم الأطفال والفرن البدائي، فالتكعيي يرسوم ما يتخيله لا ما يراه.

فمن خلال مجموعة الاختزالات والتجريدات التي عمل عليها (كلييه) بأسلوب معماري، مانحاً المسطح التصويري بتراكيبه المعمارية تصعيداً لطاقة الحامة، خاصة عندما تكون الصبغة الزيتية كثيفة، أو استخدام تقنية العجينة العالية تكون إمكانية الرسم أو تحزيز الخطوط الخارجية للأشكال توحى بدرجة متقاربة إلى تقنية النحت البارز، وهذا ما يذكر بالإنجازات التقنية للتكعييين، إذ سير (كلييه) خطوطه وأشكاله بالطريقة التي تجعل اللوحة تعلن عن حياتها الخاصة، فيبوت (كلييه) هذه منفتحة على اللامرئي، من خلال الرؤية المنظورية للشكل المنظور ذو طبيعة متخيلة مفترضة، لأنه ينشئ قانوناً من المتلاشيات، تلك التي تذكرنا برؤية عين الطائر أو النظرة العلوية للشيء، تلك التي اشتغل عليها (سيزان).

نموذج عينة (12)



اسم العينة: كرد في.

اسم الفنان: أندريه ماسون (Andre Masson).

سنة الإنتاج: 1950.

القياس: 73 × 100 سم.

الخامة: زيت على كانفاس.

العائدية: غاليري لويزلز، باريس.

في هذه اللوحة، ثمة فعل للحركة، وظفه (ماسون) في شكل أخذ وضع الجلوس وبشكل ملتوٍ، على مساحة خضراء متقطعة تمثل منضدة عملت بأسلوب البناء الهندسي المعروف لدى التكعيبين عموماً. ويحيط ببنية هذا الشكل

خلفية تمثل جداراً لَوْن بالأحمر الغامق مع إحاطته بالألوان الغامقة من الجانبين، ومن الأسفل. وهناك بعض النباتات في أسفل يمين اللوحة تمثل أزهاراً حمراء اللون.

إن تأثير (ماسون) في هذه اللوحة على فعل الحركة، هو إفصاح عما ينتج في مخيلته من أثر لبنية اللاوعي في تحريك رؤاه الداخلية نحو بناء وتشكيل وحدات تصويرية جزئية، تتداخل فيما بينها لتشكل في النهاية تكويناً شاملاً. من هنا كان (ماسون) يعمل على ربط الجانب التخيلي في اختياره للشكل الرئيسي مع الجانب التقني المتمثل بالترابك الهندسي والملمس على سطح اللوحة. مثل مفهوم كهذا، عملت التكميلية ابتداءً من (سيزان) مروراً بـ(بيكاسو) و (براك) على هذه الطريقة في الرؤية ذات السمات البنائية الهندسية، بفتحها على الصور المتعددة المركبة بعضها فوق بعض، خلقت تباينات مختلفة، مثل تراكيب كهذه، جرى استخدامها شكلياً ورمزياً من قبل (ماسون)، فلا بد وأن يستحضر الفنان هنا، أطر التحديث الأسلوبية والتقني معاً، ضمن معالجات سريرية، تأخذ بعين النظر ملامسة الواقع، ولكن ضمن رؤية جديدة تنطلق من واقع السريالية في التعبير عن رموزات الواقع العياني وصوره المتنوعة.

ولذلك كانت العلاقات البنائية داخل اللوحة تُحيل المتلقي إلى عوالم الخيال والصور اللاواقعية، والتي تؤسس من طبيعة اشتغال البنى العلائقية لتيارات الحداثة السابقة للسريالية، وبالتحديد ما عملت عليه التكميلية من اشتراطات جديدة لبنية الشكل وحدود موضوعه، وكذلك من محاولة ربط الجانب التقني بمفهوم البناء الدراماتيكي للفكرة، فـ(ماسون) كان يستند في لوحته هذه على اشتغال أكبر قدر ممكن من المساحات التصويرية بطابع إيحائي تخيلي، فاللون الأحمر وتدرجاته كخلفية للوحة، كان يدفع باتجاه تحميل بنية اللوحة بمزيد

من طاقة التخيل، مع التراكب العلائقي الموجود مع الشكل الرئيسي، والذي كان يحمل تغريباً في طرح الوحدات الشكلية الصغيرة المكوّنة له، والتي تتجسد في ملامح البنية الجسدية للشكل من أيدي وأرجل وسيقان، وبعض التفاصيل الخاصة بالملابس

وهذا الطرح يذكرنا بما شغلته السريالية من مساحة عريضة للإيغال في بنى اللاشعور المعتمد في تطبيقاته في فن الرسم، على مادة الأحلام والهلوسة والهذيان، الأمر الذي يعزز من ثيمة المحتوى وطرح أشكال متفردة التفاصيل والبناء التقني والشكلي.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

- النتائج.
- الاستنتاجات.
- التوصيات.
- المقترحات.

النتائج ومناقشتها

توصل الباحث إلى جملة من النتائج، استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينات، فضلاً عما جاء به الإطار النظري، تحقيقاً لمهدف البحث، وهي معروضة على الوجه الآتي:

1. معرفياً، شرعت التكميية إلى إهمال المعطيات الحسية والركون إلى الصور الذهنية التي فرضت أنماط أسلوبية وتقنية غير معهودة سابقاً، ألقت بظلالها على الاتجاهات اللاحقة لفنون الحداثة، كما يتضح في العينة (7، 8، 9، 10، 11).

2. عملت التكميية على تحطيم الصلابة الإيقونية للشيء وأقامت ما يشبه الصلة بين الحسي المحدد إلى الجوهر الجمالي اللا محدود، وهذه بلا شك إحدى المعالجات الأسلوبية التكميية، والتي أثرت في الرسم الحديث، وكذلك في استبدال المنظور ونقطة التلاشي وإبدالها بقوانين تكسب الشكل المرئي طابعاً مثالياً عقلياً، بدل المعرفة التي تعتمد على الحواس والعقل، وهذا ما يبدو جلياً في العينة (2).

3. لقد وجد التكمييون أن جمال اللوحة الفنية، هو منظومة من العلاقات الشكلية التي تقتضي تهشيم المدرك الحسي أو المتصور (الخيالي) لخلق نسق من العلاقات الهندسية المنسجمة، أو الوصول إلى كلية الشكل وجوهره العقلي عبر تجريده من العلاقات الحسية الموضوعية، واعتماد رؤية تصور كيفية تحقيق الفكرة حدسياً في الشكل، فغاياتهم شكلية

بجثة، فالتكعيبي خرق وبشكل ثوري الأنماط الشكلية السابقة التي بقيت على الرغم من تجاوزها الواقع محتفظة بعلاقات شكلية معه، فأسس بذلك شكل غير مطروق سابقاً، خاصة في آلية الاشتغال وإهمال اللون لتمير الشكل. متمثل خصوصاً بالعينه (2، 5، 6).

4. عمدت التكعيبي على تحرير الرسم من مستوياته العرضية الزائلة، ومحاولة التماهي مع ما هو جوهري في محاولة لتجعل الأشياء تزداد اقتراباً مع المتعالي، وهذا ما بدا جلياً في العينه (7، 10)، من خلال الوسائل الإجرائية التي منها اعتماده مبدأ التسطيع ونبد العمق، والاكتفاء بالبعد الأحادي، علاوة على التنظيم العقلي للمساحات والعلاقات التصويرية التي تكتسب بفعل الإزاحة لقوانينها الفيزيائية، بنية جمالية تصل بالجواهر أكثر من اتصالها بما هو متشيع.

5. إن المعالجات الأسلوبية التكعيبي لم تعين الحسي على أساس عياني، بل على أساس عقلي أرادت أن تنتج معرفة جديدة تستند على الفضاء والوزن والكتلة، وهي من أهم المشاغل التي أعادت الرؤية للأشياء على وفق يتبنى الزمان والمكان، علاوة على صلة الزمان بالفضاء، والعينه (8، 9) ليس إلا نموذجاً لتأكيد هذا المفهوم التزامني.

6. سعت التكعيبي إلى إدخال خامات كالخشب والورق ... فرضت معالجة تقنية خاصة للسطح التصويري، اعتمدتها الاتجاهات اللاحقة للفن الحديث، كما في العينه (7، 8، 9، 10)، وبعضها أضاف عليها خامات أخرى، كما في العينه (9).

7. اعتمد التكميبيون في مرحلة تقنية الكولاج باستخدامهم الشكل الواقعي، في ضوء انتقاء الشكل المقتطع (المعزول) وتوظيفه ضمن علاقات تحمل إمكانية التعبير عن الفكرة الجوهرية بعزل الملصق عن محيطه الحسي، ودخوله في واقع فني ضمن مدلول جمالي وإشاري جديد، وبذلك يتحقق الجمال بتجريد الشكل الواقعي وإحالة إلى واقع مثالي، ممثل خصوصاً بالعين (8، 9).
8. أراد الفنان المستقبلي أن يثير أحاسيس حركية تربط بين الفراغ والزمن، أي التعبير عن البعد الرابع في أسلوب تكعبي، وهذا ما يبدو جلياً في العين (2).
9. اعتمد المستقبلون على معالجة تجزئة المشهد بدلاً من إعطائه زخماً متوالياً، وبتأثير التكعيبية اعتمدوا على تبعر الأشكال أكثر من تجميعها، فكانت هذه المعالجات الأسلوبية أكثر ثورية من ثورة التكعيبين، وبذلك بشر هذا الأسلوب بصحوة الفن الواقعي ذي الفضاء الحي غير المغلق، كما في العين (1، 2).
10. سعت التجريدية إلى تفعيل طاقة العناصر في الإفلات من الحسية التشبيهية مما أكسبها تماهاً مع الجوهر، في هذا النوع من المعالجات التجريدية مقترباً من علاقات الأنساق البنائية للشكل الموسيقي لدى (كاندنسكي)، فالفنان أجاد مثل هذا التقارب بين هذين الفنين، فمن خلال السياق الإيقاعي، نجد أن اللون يتوصل مع الخط بتوزيعات تستجيب للحركة التلقائية نفسها، لتظهر إيقاعات بصرية نتيجة للتباينات الحادة والتضادات في الدرجة والكثافة والملمس، إذ شكّلت غنائية لونية تذكر بمرجعيات الفنان التكعيبية (الأورفية) المتجذرة

بـ(الفيثاغورية) التي أوجدت الأنظمة البنائية للسلم الموسيقي، فد(كاندنسكي) يسعى لإضعاف صلة المشابهة مع ماضي الشكل وحاضره المتشكل عبر لحظات حدسية آنية تحلله من خلالها تركيبته الشكلية، وانفتحت على فضاءات من اللون النقي الذي تحرر مع الخط من حدود الصبغ الشكلية السابقة، وهذا ما تجلّى في العينة (4).

11. اعتمد الرسم التجريدي ممثلاً بعمل (موندريان) العينة (5)، و(ماليفتش) العينة (6) على معالجة أسلوبية قائمة على استخلاص الحقيقة الجوهرية المطلقة من خلال العلاقات الرياضية المعبرة عنه بالتكوين الصارم للخطوط المستقيمة والألوان الأساسية محمولة في ثنايا الشكل الهندسي، والتي قادت (موندريان) في النهاية إلى صيغة البنائية المجردة، تترجم طروحات (أفلاطون) في رؤيته للجمال الخالص، وتدخل في تركيب وتشيد أشكال خالصة الشكل، وكذلك التأكيد على عنصر الخط وزهد اللون، قد اظهر مرجعيات فكرية وجمالية، متأثراً بالطروحات الجمالية الخالصة، فاعتمد (ماليفتش) العينة (6) على معالجة أسلوبية عقلية استلهم فيها شكل المربع كمرجع هندسي رامز ومعبر، فكلاهما ينطلقان من ذهن حر تحليلي محض ووجدان متسام، لاستدراك الشكل الخالص من خلال طروحاتها الشكلانية المؤسسة بهيكليتها الهندسية.

12. تقترب الدادائية من خلال عمل (آرب) العينة (7) مع التكميية في رفضها للتقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة، والتكميية هي أفضل من حمل لواء التغيير باتجاه الشكلانية والتجريد، وقد بصمت الاتجاهات اللاحقة بروح الكشف والتجريب. وقد

بصمت الدادائية بصمتها وأشاعت روح الكشف والتجريب، فالحرية التي تمتع بها الفنان الدادائي، وسعيه إلى تفكيك المعنى المألوف، وتحقيق حالة الصدمة لدى المتلقي باستخدام مواد مبتذلة من الأشياء، بدافع السرفس والتهرب من المعايير المنطقية التقليدية، وإقصاء التقاليد الأكاديمية، كل هذا جعل من (آرب) يدأب على تفتيت الشكل المرئي وإحالاته إلى مساحات لونية خالية من الظلال والتدرجات اللونية، وعدم إلغاء الفواصل الخطية بين المساحات اللونية، مفترضاً فضاءً خاصاً لأشكاله، مبتعداً عن الفضاء التقليدي، معشقاً هذا الفضاء مع الأشكال كنوع من التلاعب في الفضاء المفترض، معبراً بهذا عن التركة التشكيلية التكميلية في المرحلة التمهيديّة من حيث تجزئة الشكل وتسطيحه وإلغاء المنظور. وتقنياً في انفتاح غيلة الفنان الدادائي على المواد والخامات الداخلة في صناعة اللوحة.

13. أوجد الدادائيون ومن خلال رسوماتهم صلات وطيدة مع الرؤية التكميلية من خلال مصاهرتها للحرية في البحث والتجريب، وقد امتازت بالتنوع والجدّة تبعاً لمصدرها الذهني المنفتح على الذات، دعم هذه الأساليب تنوع الخامات الداخلة في اللوحة مما حفّز على ظهور تقنيات جديدة مزجت بين المواد وشيّدت لصورة تعددت قراءتها، فاشكال (بيكاييا) العينة (8) تتقارب أسلوباً وتقنياً مع أشكال (شويتز) العينة (9)، فكلاهما يقترب إلى حد كبير من الشكل الخالص، وتوظيف الفضاء المسطح الخالي من كل عمق، فتتراب الأشكال بالتجاور مع غلبة واضحة للأشكال الهندسية. هذا الأمر يشكل عمقاً للمعالجة التكميلية للأشكال في تعقل الأشكال وإشاعة

نوع من النظام. كذلك فإن المعالجة اللونية قد تتم بأجواء تكعيبية من طبيعة الألوان وقيمتها ومحدوديتها. وهذا يتناص والأسلوب التكعبي في التقشف باللون وتوجيه الاهتمام إلى الشكل والخط كقوة فاعلة في التكوين. كذلك التنوع التقني الدادائي في معالجة السطح التصويري من خلال تصاهر الخامات كالخشب والورق مع الزيت ومعالجتها ككل متكافئ ضمن وحدة جمالية، والإمتاع بتنوع السطح، من أجل خلق وحدة الصورة وتناغمها، وهي ذات المعالجة التي اعتمدها التكعيبون في المرحلة التركيبية.

14. اعتمد السرياليون على تفعيل طاقة التحرر والإفلات من كل ما هو مدرك كحقيقة حسية، فهم يرسمون دون رقابة منتظمة أو جمالية أو أخلاقية، للحد من رقابة العقل في أثناء التجربة، وقد انتهى بهم الحال بأن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز والأشكال المفككة التي صعب على العقل الواعي إدراك مغزاها، أو إيجاد روابط بين أجزائها، بفعل تحليلها شكلياً ومضامينياً، مما تستدعي أكبر قدر من التأويل، فكانت لهم آليات تطبيق متباينة على الرغم من الاتفاق على المنطق الحر في تكوين الأشكال التخيلية، وتخطيط صلاتها الموضوعية. فالتكعيبية فرضت معالجات تشكيلية تصاعدت من التعامل مع الواقع المرئي ومعالجته حتى فض العلاقة شيئاً فشيئاً مع هذا الواقع. والسريالية بما أتيح لها من حرية وصلت إلى حد الانفلات من رابط أو محدد على مستوى الأفكار والأسلوب والتقنية، مستمدتين من التكعيبين ما لقوى الخيال من طاقة على توليد أشكال وصور مفتوحة على عالم ما وراثي. (فـأرنست) العينة (10) يعمل على إضفاء نزعة هندسية خالصة، من خلال تجريد

الأشكال الواقعية إلى أخرى تعبر عن هاجس داخلي يرتبط بمكونات الذات، ليعبر بالنهاية عن عمق الإحساس بجمالية الشكل دون المضمون، وتقنياً يعمل على تنظيم وتصميم الأشكال وفق رؤية منطقية رياضية، استخلصت من افتراض التقارب بين التكعيبة وما تتطوي عليه السريالية من أطر للاشتغال اللاواقعي، فالتكعيبة ترتبط بما هو مثالي هندسي أكثر من ارتباطها بما هو مادي واقعي.

15. وفي منحى آخر من الرسم السريالي، وتحديدًا عند (كلييه) العينة (11) تظهر فكرة الجمال المثالي محمولة في شكل معماري ينهض على بنائية تعتمد نسقية مزدوجة تقع بين العقلي المنضبط والفعل التلقائي المتحرر، منظوراً لها برؤية بدائية وفطرية تضمن التراكيب الشكلية الجوهرية ذو طبيعة متخيلة مفترضة، تذكرنا بعين الطائر، أو النظرة العلوية للشيء، تلك التي اشتغل عليها (سيزان) والتكعييون. أما (ماسون) العينة (12) فيؤكد على فعل الحركة، وهو إفصاح عما يختلج في مخيلته من اثر لبنية اللاوعي في تحريك رؤاه الداخلية نحو بناء تشكيل وحدات تصويرية جزئية، تتداخل فيما بينها لتشكل تكويناً شاملاً، يعمل من خلاله على ربط الجانب التخيلي للشكل الرئيسي مع الجانب التقني المتمثل بالتراكيب الهندسي والملمسي على سطح اللوحة، فعوالم الخيال واللاواقعية تؤسس من طبيعة اشتغال البنى العلائقية لتيارات الحداثة السابقة للسريالية، وبالتحديد ما عملت عليه التكعيبة من اشتراطات جديدة لبنية الشكل وحدود موضوعه، كذلك ربط الجانب التقني بمفهوم البناء الدراماتيكي للفكرة.

الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث، يستنتج الباحث جملة استنتاجات، على ما يأتي:

1. يتضح أن (سيزان) كان يعمل بدأب على امتصاص صدمة التحولات التجريبية الضخمة التي هزت العقل الغربي في حقول المعرفة والفن، والتي كانت تتجه نحو الحداثة بأقصى ما يمكن من تعجيل، علاوة على التحولات العلمية والتقنية، مما انعكس بشدة على نمط التفكير التصوري، ومن ثم معالجات الاشتغال عليه، فهذا الرسام المحدث أظهر امتعاضاً خفياً ومعلنأ في آن واحد من زحف التيارات ذات الوجوه الحسية، بما في ذلك الرسم الواقعي مهيناً الأجواء لابتكار معالجات جديدة اعتماداً على لغة أقرب ما تكون إلى الهندسة منها إلى المنطق التماثلي، وهو ما كان سائداً في التيارات السابقة.

2. تُعد التكميلية الاتجاه الحداثي الأول الذي وجّه الاهتمام إلى معالجات جديدة ومتنوعة للسطح التصوري، والتي أتاححت لنمط أسلوبى وتقني أعطى حرية للفنان في التشكيل وفض العلاقة مع الأساليب والتقنيات التقليدية.

3. اعتماد التكميلية العقلانية في تشييد الأشكال، مما اشتد الميل إلى الأشكال الهندسية، وجاء ذلك في مقابل الأساليب التي اعتمدت التشييد التلقائي الفطري العفوي للأشكال، وتأثير ذلك في اتجاهات فنون الحداثة اللاحقة.

4. سعى الفن الحديث ممثلاً بالتكميلية إلى تقديم الشكل المثالي على المضمون، واستخلاص الجوهرى الهندسى بديلاً للحسية التشبيهية، فالتكميلية راهنت

على الطرازية ذات الطابع المثالي العقلي كرد فعل مجدي للاستلاب المادي الذي مركز اهتمام العقل الغربي بأثر فلسفة العلم التجريبي.

5. منحت التكعيبيية ولأول مرة في تاريخ الفن الحديث الأشياء والمواد المستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها إلى فن (فن الكولاج) بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً عن العالم المرئي. وهذا ما عمل عليه التكعيبيون في المرحلة التكعيبيية التركيبية، فالوسائط الحسية المستهلكة لم تعد ممثلة تصويراً في اللوحة، بل اشتركت في التكوين كخامات عايشة الحسي والعقلي في العملية الإبداعية.

6. عولت المستقبلية كثيراً على مذهب للتعبير عن الحركة والزمن في الفن الحديث، من خلال إدخال مفهوم الديناميكية الكونية وتقديمها في مجال الرسم كإحساس ديناميكي، فجاءوا بأفكار حديثة تدعوا إلى تمجيد الحركة والثورة ضد الماضي والتراث، فحاجتهم المتزايدة إلى الحقيقة لا يمكن أن تكتفي بالشكل واللون كما هما مفهومان، كل شيء يركض، كل شيء يتحرك، كل شيء يتحول بسرعة عندهم، وإن الأشياء المتحركة تتكاثر وتغير وتشوه وتتلاحق كالاhtزازات، فاهتمامهم بتسجيل الحركة لم يكن اهتماماً بالحركة الظاهرة، إنما بتحليلها إلى مراحل ثم تجميعها في صورة واحدة، مشتركين مع التكعيبيين في تحليل الشكل.

7. إن البحث عن صيغة شكل جوهري يحمل الثبات أمام المتغيرات الزمكانية، قاد الفنان الأوروبي منذ (سيزان) صعوداً إلى التكعيبيية والتجريدية إلى معالجات أسلوبية وتقنية تقوم على التحليل والتركيب والتشويه والتجريد والبحث عن منظومات بنائية مفارقة للعالم المرئي المتشيع، وذات طبيعة هندسية بغية الوصول إلى ما هو جوهري وثابت، أدت إلى إرساء رؤية

جمالية أوصلت التكمييين إلى إنشاء تكوينات لأشكال تجريدية خالصة، وهذا ما توصل له (موندريان) في تجاربه الجمالية في تجريد الشكل المرئي وإحالتها إلى مسطحات ملونة وخطوط مستقيمة متعامدة، وكذلك هو الحال مع معالجات (ماليفتش) من خلال الزهد في اللون والعناصر البنائية التي يتكون منها الشكل، حتى وصل الأمر بالفنان أن يظهر في أحد أعماله الفنية مربعاً أيضاً على خلفية بيضاء، في حين تبنى (كاندنسكي) معالجات أسست لتجاربه الروحي في الفن، لإيجاد فكرة الجمال الخالص من خلال أشكال مغايرة ومناهضة لأشكال الواقع المادي، متوسماً في ذلك رؤية زاهدة في اللون والخط. فضلاً عما توصل له (ديلونى) في تجاربه مع اللون الخالص في تكمييته الأورفية، وهذا أدى إلى فتح آفاق جمالية واسعة باتجاه الرسم التجريدي، ساعدت في إرساء المعالجات الأسلوبية والتقنية في الشكل الخالص.

8. لقد كان مما يهم الدادائية بحثها عن من ينقض الفن، وتحطيم كافة الأشكال الحضرارية، والتوجه إلى الفوضوي، فأبدت نوعاً من اللامبالاة بالقيم والقواعد التي قوضت واهتزت بفعل ويلات الحرب، لذلك توجه الدادائيون إلى العبث وإطلاق حرية تامة غير مقيدة بقاعدة أو قيم في الشعور والتفكير والتعبير، رافضين كل القوالب القديمة، سعيًا إلى التجديد ومناهضة كل مألوف، وإعلانها عبثية المنطق والعلم. إن الدادائية لم تشرع لجمالية، لذا سعت في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة، لعمل توليفات من خرق بالية، وشظايا أخشاب، وتذاكر ترام ممزقة، ونحو ذلك. وكانوا يلصقون هذه المواد على لوحة أو ينصبوه على قاعدة، ويقدموه للملا. من هذا تتجلى ملامح التقارب والتأثير بين التكميية والدادائية في

معالجة السطح التصويري أسلوباً وتقنياً من خلال عناصر التكوين، ومن خلال الخامات على نحو جلي.

9. حاولت السريالية تجاوز الواقع للوصول إلى ما وراء الواقع. لقد أبدلت السريالية العقلي باللاعقلي، المنطقي باللامنطقي، المؤلف باللامألوف، بحيث يصبح المتخيل الفردي نقطة للوصول للحقائق التي يعجز الشعور عن الإتيان بها، وهي حركة تلتقي مع الدادائية التي خلفتها في رفضها لكل فن يقوم على المفهوم المنطقي في محاولة للتخلص من الرؤية التقليدية التي استعاضت عنها بأشكال وإشارات ورموز من عالم اللاوعي، يمكن أن نشاهدها في عالم الرؤى والأحلام، فالفنان السريالي يستحضر أطر التحديث الأسلوبي والتقني معاً، ضمن معالجات سريالية تلامس الواقع، ولكن ضمن رؤية جديدة تنطلق من واقع متخيل في التعبير عن رموز الواقع العياني وتنوعه، فاللوحة السريالية تحيل المتلقي إلى الصور اللاواقعية وعوالم الخيال، والتي تؤسس من طبيعة اشتغال البنى العلائقية لفنون الحدائة، وبالتحديد ما عملت عليه المعالجات التكميية.

التوصيات

- في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته، يوصي الباحث بالآتي:
- تبعاً لعوامل التأثير والتأثير، لا بد لدارسي الفن، لاسيما في كليات الفنون من عدم دراسة أي اتجاه أو حركة فنية بصورة منفصلة عن الأخرى، للوقوف على إضافات كل منهما.
 - عدم إغفال دارسي ونقاد الفن لأثر المعالجات الأسلوبية والتقنية، وعدم الاكتفاء بالسرد الوصفي والتاريخي السطحي، كون هذه المعالجات تشكل الآلية الأكثر دقة للوصول إلى الأبعاد الجمالية والبنائية لكل اتجاه.
 - تنشيط المواد الدراسية في كليات الفنون الجميلة على البحث والتجريب لمعالجات تشكيلية جديدة تستعين بمواد وخامات، مستلهمين معالجات التكعيبية والدادائية على سبيل المثال لا الحصر.

المقترحات

استكمالاً للفائدة، يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

- التكميلية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة.
- المعالجات الأسلوبية والتقنية للتكميلية وأثرها في الرسم العراقي المعاصر.
- أثر التكميلية على فكرة التجنيس في الفن التشكيلي.
- الأنساق الفنية وتحولاتها في فنون الحداثة وما بعدها (دراسة بنيوية).

الملاحق

ملحق (1)

جدول عينات البحث

ت	اسم الفنان	اسم العينة	الحامة أو المادة	القياس	تاريخ الإنتاج	المالكية
1	اميرتو بوتشيوني	تزامن حركي	زيت على كانفاس	76 × 78 سم	1913	متحف الفن الحديث، نيويورك
2	مارسيل دوشامب	عارية تنزل السلم	زيت على كانفاس	147 × 89 سم	1912	متحف فيلادلفيا للفنون
3	جينو سيفريني	التمدد الكروي للضوء	زيت على كانفاس	25 × 19 سم	1912	معهد مونسون ويليامز بروكتر، أوتيكا
4	فاسيلي كاندنسكي	ارتجال	زيت على كانفاس	75, 61 × 41, 375 انج	1911	مجموعة الفنان الخاصة
5	كازيمير ماليفتش	الرسم السورماتي	زيت على كانفاس	27, 625 × 41, 75	1918	متحف ستيدليجيك، أمستردام
6	بيت موندريان	تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر	زيت على كانفاس	20 × 20 انج	1930	مجموعة السيد والسيدة بارتوس، نيويورك
7	جون آرب	المتحدر	زيت على كانفاس	57 × 42 سم	1925	مقتنيات كونست سالونك، دوسلدورف
8	فرائز ييكاليا	فضاء دينامي	مواد مختلفة وزيت على كانفاس	15 × 22 سم	1918	المتحف الوطني للفن الحديث، باريس

ت	اسم الفنان	اسم العينة	الحفامة أو المادة	القياس	تاريخ الإنتاج	العالمية
9	كورت شويتز	سطوح	مواد مختلفة وزيت على كانفاس	11 × 7 سم	1920	كاليري كلور، لندن
10	ماكس أرنست	الطائر	مواد مختلفة وزيت على الخشب	52 × 57 سم	1948	مقتنيات فلكس فينون، باريس
11	بول كليه	فلل فلورنتين	زيت على الخشب	14, 125 × 19, 25 انج	1926	متحف الفن الحديث، باريس
12	أندريه ماسون	كرد في	زيت على كانفاس	100 × 73 سم	1950	كاليري لوييز، باريس

ملحق (2)

بناء أداة التحليل بصيغتها الأولية

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون التشكيلية

الدراسات العليا / الماجستير

م/ دراسة استطلاعية

السيد الدكتور..... المحترم

تحية طيبة...

يقوم الباحث بإجراء دراسة تحليلية لبحثه الموسوم (المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكميبي وأثرها في فنون الحداثة)، وتهدف الدراسة إلى التعرف على معالجات الرسم التكميبي وأثرها في فنون الحداثة، أسلوباً وتقنياً. يود الباحث الاستنارة بأرائكم وتوجيهاتكم القيمة فيما يخص تلك المحاور وملاحظاتكم عليها.

مع فائق الاعتزاز والتقدير

س1: ما هي أهم الأساليب الفنية في الرسم التكميبي؟

ج:

س2: ما هي أهم التقنيات في الرسم التكميبي؟

ج:

الباحث

أحمد عباس علي

ملحق (3)

أداة تحليل محتوى المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكبيبي

المحور الأول: المعالجات الأسلوبية في الرسم التكبيبي

ت	الفقرات	البدائل		
		نادراً	أحياناً	غالباً
1	الترعة إلى استخدام درجات لونية مختلفة			
2	توظيف الأبعاد البنائية لمديات عديدة			
3	استخدام طابع مطلق لمفاهيم رؤيوية ينشدها الفنان			
4	التبدل المستمر في الرؤية الفنية			
5	التخطي المستمر للمقاييس الكلاسيكية الجامدة			
6	الانطلاق من الظواهر الحسية والمعاناة الحية لدى الفنان			
7	استنباط أشكال جديدة غير محاكاة			
8	الاقتراب من الفنون الشرقية ذات الطابع التجديدي			
9	الاستمرار في صياغة الأشكال وتركبها للوصول إلى الصورة الذهنية التي ينشدها الفنان			
10	الاهتمام بالبعد الرابع في العمل الفني			
11	استخدام طريقة خاصة في رؤية الأشياء في العمل الفني			
12	استخدام تنظيم منسق لمجموعة من الصور المرادة داخل العمل الفني			
13	مناشدة أنقى الأشكال المختزلة في العمل الفني			
14	الاستمرار في الشغرات التي تطرأ في الممارسات البنائية للسطح التصويري			

ت	الفقرات	البدايل		
		نادرأ	أحيانأ	غالبأ
15	الاستمرار باختلاف المضامين حسب اختلاف ذاتية الفنان			
16	التأثر المباشر وغير المباشر برسوم الأطفال والبدائيين والشعبيين والقرن؟؟؟؟؟؟			
17	استغلالية الأشكال انطلاقاً من مقولة كانت (الجمال الخالص في الشكل الخالص)			
18	التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية			
19	رفض الإيهامية والمنظور النهضوي من خلال توحيد السطح التصويري			
20	تعدد المدركات الحسية من نقاط نظر منفصلة			
21	التخلي عن الخواص التشريعية الاعتيادية			
22	الابتعاد عن أسلوب الجسم التقليدي			
23	حرية إعادة تنظيم الصورة البشرية نحو إثارة الحالات الذهنية			
24	إضفاء المادية على؟؟؟؟؟؟؟؟ واختزال المادي إلى الجوهر			
25	إقصاء مفهوم المحاكاة لصالح التمثيل الشكلي			
26	الاعتماد على التدرجات اللونية والخطوط الأنيقة اللينة			
27	استخدام أسلوب ما يسمى بالشبكة الفضائية كوسيلة جديدة لتحقيق العمق			
28	ارتباط الموضوع الفني بعالم الأفكار ولا يرتبط بظواهر الأشياء			

ت	الفقرات	البدائل		
		نادرًا	أحياناً	غالباً
29	استخدام الأسلوب التركيبي بداية لمفهوم فني جديد			
30	استخدام أسلوب التضادات اللونية الناتجة لا على الاستقصاء العلمي للضوء بل مبنية على اعتبارات شكلية صارمة			

المحور الثاني: المعالجات التقنية في الرسم التكميلي

ت	الفقرات	البدائل		
		نادرًا	أحياناً	غالباً
1	اكتساب العمل الفني قيمة ذاتية			
2	التعبير عن أفكار الفنان الذاتية			
3	الانفتاح والتعبير عن أعمق طبقات الشخصية			
4	الاعتماد على تعميق الدلالة من أجل التعبير عن المنهجية والطريقة التي يعتمد عليها الفنان			
5	العمل على جعل الأفكار مرئية على السطح التصويري في العمل الفني			
6	المقدرة الذاتية في المعرفة التقنيد التحليلية عند إخراج العمل الفني			
7	التعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة			
8	التأثر المباشر في المكتشفات والمخترعات الحديثة في الميادين المختلفة كالرياضيات والهندسة والكيمياء وطروحات اينشتاين ونظريته النسبية			
9	استخدام التقنية المعروفة باسم الانتقال من خلال تسير السطوح معاً			

ت	الفقرات	البدايل		
		نادرأ	أحيانأ	غالبأ
10	بناء الأشكال على أسس هندسية			
11	استخدام عملية التحليل والتركيب من بداية التفكير بالعمل الفني			
12	الاستفادة من الخامات والعلاقات والنظم وخلق سياقات وبناء أنسجة فنية متخصصة			
13	تكثيف المادة (الصبغة) إلى درجة عالية			
14	التأكيد على خصائص الشكل بدلاً من التركيز على خصائص اللون			
15	تقريب الأشياء الموجودة في الأفق (البعيدة) وإبعاد الأشياء القريبة			
16	استخدام تقنية الانتقال بين الأشياء القريبة والبعيدة لاسيما في مناظر الطبيعة			
17	دراسة الأشكال من أكثر من جهة واحدة			
18	استخدام مبدأ تداخل الحداث والزمن واستبدال الفضاء المتعين الساكن بالدوران حول الشيء وخلق تراكيب ومستويات تصويرية متعددة			
19	تحويل المرئي إلى مجموعة من البناءات اللونية المنفتحة على بُعد جمالي غير محدد			
20	امتلاك اللون قراءة لكي يمتلك الشكل غاية			
21	التركيز على أسس ذهنية رصينة وذات معمارية مثالية في البناءات الهندسية			
22	الاهتمام بالتكشف اللوني للدرجة يصعب فيها تمييز الشكل المرسوم			

ت	الفقرات	البديائل		
		نادرأ	أحيانأ	غالبأ
23	العمل على دمج الشيء الممثل لأي موضوع بفضاء اللوحة عن طريق استعمال سطوح صغيرة متواصلة			
24	استنباط طريقة الإلصاق بما في ذلك الأوراق وغيرها			
25	إمكانية تحويل الواقع إلى فن			
26	إدخال مواد غريبة كالرمل ونشارة الخشب زاد في تقنية اللوحة وتم تحويلها إلى مسار جديد			

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية

الكتب

القرآن الكريم

1. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، 1870-1970، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
2. أبو ملحم، علي: في الأسلوب الأدبي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1968.
3. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976.
4. آل سعيد، شاكِر حسن: أنا نقطة فوق فاء الحرف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
5. الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.
6. مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال، ط1، دار القلم، القاهرة، 1962.
7. إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، ط1، بيروت، 1974.
8. أرغون، هنري: الفوضوية، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، د.ت.
9. البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارسه، آثاره التربوية، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965.
10. البياتي، عبد الجبار توفيق وزكريا أناسيوس: الإحصاء الوظيفي الاستدلالي في التربية وعلم النفس، مطبعة الثقافة العالمية، بغداد، 1977.

11. بدوي، أحمد: من النقد والأدب، ط2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1960.
12. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، 1964.
13. باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990.
14. بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مطبعة الجمهورية، دمشق، ب ت.
15. بهنسي عفيف: الثورة والفن، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، 1973.
16. بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: د. عبد الوهاب علوي، مراجعة: د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995.
17. برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة (1890-1930)، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1987.
18. بريتون، أندريه: بيانات السريالية، ت: صلاح برمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
19. توفيق، سعيد محمد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.
20. غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، تقديم: أراجون، ت: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد درة، الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

21. الجباخنجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1961.
22. حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ب ت.
23. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998.
24. ريفاتير، ميخائيل: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات: د. حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993.
25. زيد، هريوت: النحت الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1994.
26. رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974.
27. زيد، هريوت: الفن اليوم، ت: محمد فتحي وجرجيس عبده، دار المعارف بمصر، ب ت.
28. —: حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986.
29. —: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المئة كتاب الثانية، بغداد، 1989.
30. روجرس، فرانك كلين: الشعر والرسم، ت: مي مظفر، دار المعارف للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

31. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2000.
32. ريد، هيرت: تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل أسعد، ب ت.
33. الزويحي، عبد الجليل: البحث العلمي، دليل كتابة البحث، جامعة بغداد، مركز البحوث التربوية، بغداد، ب ت.
34. سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983.
35. سليمان، حسن: الصورة والحركة في الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1983.
36. سوليتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974.
37. الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، ب ت.
38. شيخ الأرض، تيسير: أساس الفنون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.
39. شبنغلر، أزوالد: تدهور الحضارة الغربية، ت: أحمد الشيباني، منشورات الحياة، ج1، بيروت، ب ت.
40. صالح، قاسم حسين: الإبداع في الفن، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
41. الطاهر، علي جواد: مقالات، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين، بغداد، 1962.

42. _____: مقدمة في النقد الأدبي، ط21، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، المكتبة العالمية، 1983.
43. عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج1، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا، 1982.
44. عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1987.
45. عز الدين، إسماعيل: الآداب وفنونه، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، 1980.
46. عيسى حسن، أحمد: الإبداع في الفن والعلم، مطبعة اليقظة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.
47. الغريب، رمزية: التقويم والقياس في المدارس الحديثة، دار النهضة، القاهرة، 1962.
48. غاتشف، غيورغي: السوعي والفن، ت: د. نوفل نيوف، مراجعة: د. سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1990.
49. فراي، إدوار: التكعيبة، ت: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990.
50. في، جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
51. قنديلجي، عامر خليل: البحث العلمي، بغداد، ب.ت.
52. كالوي، جون: أصول الفن الحديث (1905-1914)، ت: لمعان البكري، مطبعة ثنيان، بغداد، ب.ت.

53. كورك، جاكوب: اللغة في الدب الحديث، الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1989.
54. ليونيللو، فيتوي: خطوات نحو الفن الحديث، ت: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ب ت.
55. المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، ط3، طرابلس، الدار العربي للكتاب، 1977.
56. _____: النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
57. مونرو، توماس: التطور في الفنون، ج2، ت: محمد علي أبو درة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1972.
58. _____: التطور في الفنون، ج3، ت: عبد العزيز توفيق جادود وآخرون، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
59. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
60. مولر، جي أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، 1988.
61. مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، العالم الحديث، ج2، دار المعارف، مصر، 1964.
62. مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ت: مها فرج الخوري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988.

63. نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث: ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987.
64. نوبلر، ناتان: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، 1987.
65. هان، كراهام: الأسلوب والأسلوبية، ت: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985.
66. هاووزر، أرنولد: فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده جرجيس، الهيئة العامة للكتب العلمية، القاهرة، 1968.
67. هيث، أدرين: الفن التجريدي أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1988.
68. يونك، كارل غوستاف وآخرون: الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1984.
69. ويليك، رينه: مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1987.

المعاجم والقواميس

70. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، المجلد الأول، بيروت، 1968.
71. ابن خلدون: المقدمة، مطبعة الكاشف، بيروت، ب ت.
72. البعلبكي، منير: المورد، قاموس إنكليزي عربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1977.

73. الحسيني، جعفر باقر: معجم مصطلحات المنطق، دار الاعتصام للطباعة والنشر، مطبعة بقیع، ط1، 1964.
74. الرازي، محمد بن أبي بكر: ختار الصحاح، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1967.
75. العايد، أحمد وآخرون: المعجم العربي الأساس، مراجعة: د. تمام حسان عمر وآخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.
76. عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان- ناشرون، بيروت، ط2، 1996.
77. علش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشريس، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
78. مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.
79. يوسف، خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، بيروت، دار لسان العرب، ب ت.
- الأطاريح والرسائل
80. جندیل، نجم عبد حیدر: التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامع بغداد، 1996.
81. الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرية

الإسلامية والرؤية المعاصرة، دراسة مقارنة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1991.

82. الربيعي، فاخر محمد: إشكالية المطلق في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2002.

83. ماجد، علي مهدي: الحداثة وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2003.

الدوريات والمجلات

84. أحمد، كمال ريسان: لغة الحداثة، مجلة آفاق عربية، ع1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، كانون الثاني، 1990.

85. براك، جورج: بقلمه، مجلة الرواق، ع4، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، تشرين الأول، 1978.

86. برادة، محمد: الحداثة في اللغة والأدب، مجلة فصول، ع3، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

87. خولة، عبد الله: الأسلوبية الذاتية أو التشوية، مجلة فصول، ع1، المجلد 5، القاهرة، 1984.

88. درويش، أحمد: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، القاهرة، ع1، المجلد 5، 1984.

89. صفدي، مطاوع: عصر الحداثة البعيدة، الفردي، الإبداع، مجلة الفكر العربي المعاصر، تموز، دمشق، 1989.

90. عرابي، أسعد: الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى، مجلة فنون عربية، دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، ع5، 1982.
91. فضل، صلاح: النظرية الجمالية في النقد الأدبي، مجلة فصول، ع1، مجلد 5، القاهرة، 1984.
92. المبارك، عدنان: بيانات عقود القرن الأول، ت: عدنان المبارك، مجلة الكرمل، ع17، 1985.
93. مري، مدلتون: معنى الأسلوب، ت: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع1، السنة الثانية، 1982.
94. يوسف، فاروق: ما لا نراه من الرسم ما لا نراه من الحياة، مجلة أفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، ع5، 1993.
95. وادي، علي شناوة: العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي المعاصر والفكر الفلسفي الجمالي المثالي، مجلة كلية المعلمين، ع24، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2000.
- المحاضرات واللقاءات
96. المعموري، حامد عباس: محاضرات لمفهوم الحدائنة في النقد والتحليل الفني، الدراسات العليا (الدكتوراه)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.

ثانياً: المصادر الأجنبية

97. A. Breton: Manifested s Surrealism, Paris, 1929.

98. Adams, C. Measurement and Evaluation in Education Psychology Guidance, 1960.
99. Art Fundamentals Theory Practical Ottog. Ocvirk.
100. Bodo, W. Jaxtheimt, How to Paint and Draw, Thames and Hudson, London, 1982.
101. Pohribny, Arsen: Abstract Painting, New York, Phoidon Press Limited, 1979.
102. Ceotges Mounin, Clefs Pout Lalinguistique, Paris, ed. Segners, 1966.
103. Celernter, Mark, Sources of Architectural Form, New York, 1995.
104. Clay, Jean, Modern Art 1890– 1918, Published in Octopus Book Limited, London, W.L., 1978.
105. Cuiford, J.P., Fundamental Statistics in Psychology and Education, Edition New York, Crow, 1956.
106. Krutch, W. Joseph, Modernism a Modern Drama, Corneell University Press Ithaca, New York, 1966.
107. Stern Robert: The Doubles of Post-Modern, the Harvard Architecture Review, Vol. 1, Spring, 1980.
- 108 The Living Webster, Encyclopedia Dictionary of the English Language, Chicago.
109. Wood, Michael, Art Western World Summit Book, New York, 1989.

المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعيبي

وأثرها في فنون الحداثة



مؤسسة دار المادق الثا

طبع، نشر، توزيع

العراق - بابل 780 1233129

l:alssadiq@yahoo.com



للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الأردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: +962 6 4616436 فاكس: +962 6 4616435

ص. ب. : 926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM

GM.REDWAN@YAHOO.COM

WWW.REDWANPUBLISHERS.COM

Bibliotheca Alexandrina



1157322



9 789957 761394